

جان ستار و بنسکی



<https://facebook.com/groups/abuab/>

scanned by jamal hatmal

ترجمة الدكتور :
بدر الدين الفاسم
مراجعة :
أنطون مقديسي

جاستارووبنسكي

النقد والأدب

ترجمة: الدكتور بدر الدين الخامس

مراجعة: أنطون المقدسي

منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي

دمشق - ١٩٧٦

العنوان الأصلي للكتاب .

Jean Starobinsky

La Relation Critique

N. R. F. Gallimard

Paris 1970

البَابُ الْأَوَّلُ
اتِّجَاهُ النِّقْدِ

١ - النقد علاقة

يرجع الفضل الى هذا النزاع الذي دار مؤخراً حول النقد في انه حدا بالنقاد الى صياغة بعض مواقفهم النظرية صياغة واضحة ، ولا حرج ان تبجلي وجهات النظر المختلفة على هذا النحو ولو ادى ذلك الى بعض المهارات الصاخبة . فكل موقف معلن صريح ، إن لم يوضح دائماً المسائل الأساسية المطروحة فانه على اقل تقدير ، تبعاً للألوف أو خلافاً له ، يلقي بعض الضوء على الأمور التي تختلف فيها الناس في فترة معينة وحاروا في امرها .

النظرية ، المنهج : هاتان الكلمتان اللتان لا تترادفان ، غالباً ما توضعان في الاستعمال ، الواحدة محل الأخرى ولو نظرنا اليهما ملياً لوجدناهما تحتلان أكثر من معنى . فالنظرية ، من بعض الوجوه : اقتراض مسبق حول طبيعة الموضوع الذي نخوض فيه وحول علاقته الداخلية . لهذا قيل في علوم الفيزياء ان « النظرية » تسبق الاختراع حتماً . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية اقرب الى اصول الكلمة الأجنبية Théorie ، يراد من النظرية التأمل المتبصر في موضوع تم استعراضه مسبقاً ، أو يراد منها تلك الرؤية العامة لمنظومة يسودها نظام معقول . وفي مجال الأدب ، قد يتفق ان يتأثر تأملنا « النظري » في الانتاج الماضي تأثراً واسماً بالمشروع ، وهو نظري أيضاً ، الذي هو مشروع تأليفنا مستقبلاً . فنحن نفك رموز الماضي بحيث نجعل هذا الماضي يقضي ضرورة الى مستقبل قائم مسبقاً بفعل قرار من ارادتنا ، فإذا نريد تجاوز السلف واستمراره فينا نمزو اليه اتجاهها ملائماً لأمانينا

وأحياناً لأوهامنا وهكذا نسبح على التاريخ المعنى الذي نزع أننا نرضع له..

أما كلمة المنهج النقدي Methode فقد يراد بها أداة ضبط الوسائل التقنية ووضع قواعد دقيقة لها . وأداة أخرى قد نتوسع بمعنى هذه الكلمة فتعني بها التبصر في الغايات التي يستهدفها النقد ، دون أن تفصل جازمين في كيفية اختيار هذه الوسائل .

ومها يكن من أمر ، فإن المساجلة الكلامية الراحنة تبدو لي وكأنها جاءت في زمن متأخر بعض الشيء . ولئن وجد « نقد جديد » فإنه لم يعلن عن ذاته في برزخ بل عكف ، في باديء امره ، على النظر في الآثار الأدبية وشرحها حسب طريقته ، ثم طلب إليه في فترة لاحقة ان يقدم الحساب ، فجاء عرض المبادئ والآراء المنهجية في صيغة المدح أو الذم ، دفاعاً عنها أو طعناً في الخصوم . ونجم عن ذلك ما يشبه التشويه والنفور . والذي يبدو لي هو ان هذه البحوث النظرية ، بدلاً من ان تكون المقدمة اللازمة الضرورية ، فقد وردت بتحريض من بعض الملابس الطارئة (ولعلنا لانخطيء لو وجدنا فيها ضرورة مستترة) افصاحاً عن القواعد التي التزمها ضمناً النقد التطبيقي وصياغة لها . ولا ريب أن عرض المبادئ ، الذي كان تبريراً لاحقاً ، قد حمل أيضاً معنى الحض عليها والدعوة الى الأخذ بها . كل ما يعنيننا امره الآن ، هو ان عملية ضبط المنهج نظرياً جاءت في اعقاب ممارسة نقدية طويلة الأمد ، فكأنها الظل الذي ألقته تلك الممارسة التطبيقية ، وبالتالي كانت الشرط اللازم كيما نخطو الى الأمام خطوة جديدة في نطاق البحث التطبيقي . فهناك علاقة وثيقة تصل التفكير المنهجي بالاستقصاء الحي ، يعمل احدهما على الآخر ويتحول بتحوله .

المراد من هذه الملاحظات هو ان نعين موقع التفكير المنهجي في سياق النقد الأدبي . فلا حاجة إطلاقاً ، كي يكون النقد ناجعاً ، ان فولي منطوقه المنهجي -سلطة قضائية واولوية من حيث المبدأ ، يكفيه تمام الكفاية ان يكون لها دور هامشي . فالتأمل المنهجي يراكب العمل النقدي ويضيقه اضافة غير مباشرة ، ويلتفع به ويسدد خطاه كلما مضى قدماً ، مستشهداً بالنصوص المدروسة ومسترشداً بالنتائج التي وقع عليها . والحق انه لا يتم الإفصاح عن الآراء المنهجية إلا في خاتمة المطاف ، ولونسى لها احياناً ان تنتحل مكان المقدمة بحيلة من حيل العرض أو لأسباب تعليمية .

والواقع أنه لا بسعنا الاكتفاء بحالة خاصة يوفرها لنا الأثر الأدبي الواحد أو بعض المؤلفين ، فيعمد القول النقدي من اجله الى ان يتزود بالمعرفة ويتكيف تبعاً للظروف والملاسات -حق يقدم بين ايدينا التعليق الفكري الملائم. كذلك لا يصح لنا أن نقصر منهجنا على تماس حدمي يتغير حسب الأحوال المختلفة ونوجهه الفراسة وحدها . ولا يكفينا أن نجيب على كل أثر أدبي هذا الجواب التنوع الذي يمكن أن يتوقعه ، ولو أننا فعلنا ذلك اضيقنا من رقعة النقد وجعلنا منه شيئاً أشبه بالصدى الحسي أو الانعكاس المعقول كلاهما يخضع لإلهام المطالعة الفردية ، فإذا اغفل النقد تلك الوحدة النهائية التي ينبغي له أن يتطلع اليها ، تأثر حينئذ بجميع الدعوات والإغراءات الصادرة ، عن تعدد الأشكال الأدبية التي يلقاها في مسيرته . فلا يسعه إلا أن يسجل تنوع الآثار الفنية - وهي تبدو بمثابة عوالم عديدة يرودها تبعاً - بدلاً من ان يوفر لنا تلك الرؤية الموحدة التي يظهر فيها التنوع أمام ناظرينا بوصفه تنوعاً . والحق ان لكل نقد جيد نصيبه من الحماس والطبع والارتجال ونفحات الوحي والإلهام . ولكن لا ينبغي له أن يستكين اليها ، بل لا بد من مبادئ موجبة اصلب

عوداً تأخذ بيده دون اكرامه وترشده الى الصواب . وإذا لم ترد هذه المبادئ الموجهة في قانون مسبق ، إلا أنها مع ذلك لازمة ومن الضرورة بمكان ، لأنها تمنع الزيف والانحراف وتضمن الانطلاق من النص وتضطر الناقد الى تسديد كل خطوة بالنظر الى الخطوة السابقة والى خط السير اللاحق . فالمنهج كامن في اسلوب المسلك النقدي ولا يتضح وضوحاً تاماً إلا في نهاية الشوط . والمفارقة الظاهرة في هذا الصدد هي ان المنهج لا يتصاغ بفاهيم عامة إلا اذا اتم عمله وكاد ان يكون عديم النفع والجدوى . فيرقى الناقد الى ادراك منهجه ادراكاً واعياً حين يلتفت الى الأثر الذي خلقه في مسيرته . وأعني « بالمنهج » هنا التأمل في الغايات كما أعني ضبط القواعد العامة للوسائل التي توصل بها النقد .

فإذا كان النقد علماً (لأنهم استعاضوا اليوم عن الأحكام القيمية بالتفسير المتبصر) فلا بد له من ان يتوجه الى تعميم مكنشقاته من خلال معرفة الموضوعات الخاصة . وبذلك يستطيع ان يتفهم ذاته ، أو بتعبير أصح ، يستطيع أن يتعين بالنسبة لغاياته الخاصة . فكل أثر خاص يقبل عليه ، إنما هو خطوة انتقالية تقوده الى معرفة أكثر تمييزاً وأوسع احاطة بعالم الكلم الأدبي : وبهذا يتجه نحو نظرية (بمعنى Theoria الاغريقية أي التأمل المتبصر) في الأدب . لكن هذا التعميم في المعرفة النقدية يظل دائماً في حال من التطور . ومن صالح النقد ان يعتبر نفسه ناقصاً غير مستكمل . بل من صالحه أن يراجع على اعقابه وان يعاود الجهد حتى تظل كل قراءة للأثر الأدبي بعيدة عن كل فكرة مسبقة ، أو مجرد لقاء بسيط ، فلا تظفي عليها أفكار مذهبية ولا تظلمها عقيدة سائدة .

من الإقبال الساذج على النص حتى الفهم الإحاطي ، ومن القراءة

التي لا تحيز فيها! لأنها تستعين الى التاموس الداخلي للأثر الأدبي حتى ذلك التأمل المستقل في مواجهة العمل الفني وفي سياقه التاريخي ، هناك مفهوم احرص عليه كل احرص هو مفهوم المسار النقدي . وليس لهذا المسار ان يرد بالضرورة داخل البحث النقدي بالذات ، بل هو يظهر في العمل التمهيدي المؤدي اليه . ويكون خط السير عبر سلسلة من السطوح المتعاقبة التي تبدو احياناً منفصلة وعلى أصعدة متباينة . وبدهي ان أدرج في مفهوم المسلك النقدي فكرة « الدائرة التفسيرية » Herménеutique Cercle التي ارى فيها حالة خاصة - موفقة غاية التوفيق - من حالات الميزة النقدية .

ولسنا هنا في صدد الدعوة الى منهج معين ، إذا اريد بالمنهج أن يكون تطبيقاً مباشراً لطريقة آلية جاهزة مسبقاً . فكل منهج يحدد المستوى الذي يطبق عليه تطبيقاً تاماً . وكل منهج يبدأ بتعيين مسبق لإحداثيات البحث ويفترض مسبقاً علاقات من الانسجام والتكامل بين العناصر التي يعالجها . كذلك لكل مستوى خاص من مستويات البحث منهج يؤثر على غيره ، وتزداد دقته كلما توقع عدداً أدنى من المتحولات المشتركة ، فالدقة هنا متناسبة طردياً مع ضيق المجال الذي نخوض فيه . وأياً كانت أهمية بعض التقنيات فلا مندوحة لنا من التأكيد : انه ما من منهج محدد دقيق يستطيع أن يتحكم بالانتقال من صعيد الى آخر ، أي من صلاحية تقنية الى صلاحية تقنية تالية ، مع أن هذا الانتقال هو الدافع الحاسم لمسيرة النقد ونحكه دائماً ضرورة التفهم والكلية . ينبغي لنا مثلاً ان نتنبه الى الناحية الفقهية وان نحرص كل احرص على تحقيق النص وتعريف مفرداته حسب سياقها التاريخي تعريفاً واضحاً جلياً . وتلك هي الشروط التي لولاها لأخطأ كل تفسير - مهما كان حاذقاً - الأساس الذي يستند اليه . لكن المنهج الذي يفيدنا في تحقيق

النص والوقوف على دلالة مفرداته لا يوفر لنا مع ذلك الا معلومات أولية ولا بد لها من ان تخضع لعمل تفسيري لاحق وتبعاً لمنهج آخر يتجه اتجاهاً مغايراً .

معنى هذا كله أن صلتنا بالآثر الأدبي هي في تطور مستمر طوال مسيرتنا النقدية . والأمر الذي أريد أن انوه به هو أن التقدم في البحث لا يعني فقط اكتشاف عناصر موضوعية تقع على صعيد واحد . كما لا يعني فقط تعداداً دقيقاً لجوانب العمل الأدبي وتحليل مقابلهما الجمالي ، بل ينبغي بالإضافة الى ذلك أن يطرأ تحول في العلاقة القائمة بين الناقد والآثر الفني . ومن شأن هذا التحول ان يعرض لنا جوانب العمل الأدبي المتباينة ، وان ينمي الوعي النقدي الذي ينتقل من التبعية الى الاستقلال . وإذا قلنا التحول فالتناغمي به ايضاً المرونة . ففي كل طور من هذه الأملوار العابرة لصلتنا بالآثر الفني ، يدفعنا ذلك الاحساس بالطبيعة المؤقتة لهذا التطور الى انشاء علاقة جديدة تساعدنا على وصف العمل الأدبي وصفاً آخر . لكن علاقتنا المتحولة المرنة ليست مع ذلك علاقة متعثرة لا سند لها ولا قرار ، اذ ان خط السير يتجه تدريجياً نحو جعل العلم كلياً ونحو توسيع أفق المعقول . فاذا كنت انتاء قراءتي الأولى الساذجة قد اذعنت اذعاناً تاماً ، وشددت الى الأثر شداً كاملاً حين اصغيت اليه اول ما اصغيت حتى اندمجت في تكوينه من الداخل اندماجاً وثيقاً ، فان ما استوعبته من هذا التكوين يتبع لي ، عند الدراسة الموضوعية ، ان اتأمل الآثر الفني من الخارج وان اوازن بينه وبين غيره من الآثار ، التي تكونت تكويناً مختلفاً ، وان اعدّ قولاً عن هذا العمل الأدبي لا يقتصر على مجرد الابانة البسيطة عن قول الآثر الذاتي . وهل يعني ذلك اني ابتعدت عن الآثر الفني ؟ قطعاً ولا ريب ، لأنني لم اعد قارئاً طليعاً ولأن مسيرتي اختلفت عن مسيرة العمل الأدبي ، وانفصلت عنها ، وابتعدت لتسلك

ملكها الخاص. على ان خط سيرى هذا بقي مرافقاً للأثر الفني الذي اندمجت فيه قبل حين ، ويدور في السعد الذي حصلت عليه ثم لما لازماً كيلا تكون هناك استكانة فقط للعمل الأدبي بل لقاء به . والبحث النقدي الكامل هو الذي يستبقي دائماً ذكرى الاستكانة الأولى لكنه لا يتبعه وجهة الأثر الفني الذي يحلله ، بل يتخذ لنفسه خطاً آخر فيتقاطع معه في نقطة حاسمة : ومن تقاطع الميوتين ينبثق النور الساطع .

ولئن كان للتفكير النقدي مسار معين ، فإن الأثر الأدبي بدوره يدور لنا على هيئة مسار أيضاً ، أي مجموعة من العلاقات المتحولة التي يقيسها اللسان بين وجدان الكاتب الفريد وبين العالم الخارجي . ان العمل الفني ، حتى في نظر القارئ الساذج ، قول او خط سردي او تدفق شعري . إذ انه تتابع حسب اتجاهه الخاص . وإيقاع ذاتي بين بداية ونهاية . وثمة حدث انجز في السلسلة المتوالية هذه العبارات المترابطة . الا ان الحدث يبقى متضمناً في عالم الكلم ، إذ ان نمط سماء النوعي ودرجته الخاصة في التأثير يمر ان عبر «التدوين الأدائي» للأفعال والأحوال .

فالمفارقة الأساسية للأدب في ان يكون احتفالاً او قدسياً للسان أي علاقة متوقفة . بواسطة هذا الانتقال ، الأدائي ، انتقال يتضمن الابدان والمستقل لعصر اللسان الصرف ؛ مفارقة الأدب الأساسية هي بالتالي كونه علاقة معلقة . أن تكشف الكلمة ، وكذلك العبارة ، كل منها على جوهرها ، عوضاً عن ان تستدعياننا كما الرسالة المباشرة ، ذلك ما يوقف متناً بمصالحنا المباشرة ، لينشأ اهتماماً من مرتبة أخرى ، مرتبطاً برصيدة من الأخيلة . بهذا يتكون في فحة الغياب مجال أبعد من البعيد . وقادر مع ذلك على

الانضمام الى الواقع ، بحيث يستدعينا باكثر مما يستدعينا اي حدث من احداث العالم .

ثمة عمل يشجّر في داخلي بتأثير تعاقب لسان الأثر . وانا منها على يقين مباشر . فانفعالاتي واحاسيسي الداخلية تسجل بامانة صورة الاثر الراهنة ولا بد لكل وصف لا حق ان يستعيد ذكرى هذه الواقعة الأولى حتى يقدم لها ، ان امكن ، توضيحاً إضافياً . والذي لا ريب فيه هو ان الأثر الأدبي يتمتع بشكوئنه المادي المستقل . فهو قائم بحد ذاته ، ووجوده غير منوط بوجودي . وهو مع ذلك مفقود ، على حد قول « جورج بوليه » Poulet ، الى وعي حق ينبعز ، فقد قدّر له منذ بدايته ان يتوجه الى ادراك انساني ليحقق فيه . وهو لا يتحقق إلا بفعل هذا الإدراك . فالأثر الأدبي ، قبل قراءتي له ، ليس إلا شيئاً هامداً ، ومن الفتح مع ذلك لي ان اعكف على دراسة الاشارات الموضوعية التي تؤلف هذا الشيء ، يقيناً مني اني سوف القى فيها سداً مادياً لتلك الأحاسيس والانفعالات التي جالت في خاطري ابان قراءتي الأولى . فلا شيء اذن يحول بيني وبين استقصائي البنيات الموضوعية التي تساعد على تحديد مشاعري ، وان اتطلع الى فهم الملابس التي انبعثت فيها تلك الشاعر . ولا يحق لي ان اتكبر لأنفعالاتي السابقة ، بل اعلقها الى حين ، واحزم امري على معالجة تلك المشظومة من الاشارات بوصفها موضوعاً وهي التي استبدت في سحرها اللفظي دون اعمال الذهن ، فلم اجده دفعاً . فقد استهوتني تلك الاشارات ، الا انها هي الحامل للمعنى الذي تحقق في . وانا لا انكر هذا الانغراء . ولا اغفل من حسابي أول ايماء لمضمون الكتاب ، بل احاول ان أتبصر فيه وان اصوغه في مفاهيم عامة حسب تفكيري الخاص . ولن أوفق ما لم أصل المعاني وصلاً وثيقاً بركيزتها اللفظية ، وما لم اربط الفتنة الأولى بقاعدتها الصورية .

والآن حان أوان الدراسة « الذاتية » لجوانب النص الموضوعية من بناء
واسلوب وصور وقيم دلالية فأمن النظر في مجموعة العلاقات الداخلية المتشابكة ،
استبين نظامها واحكامها ، بادق ما يمكن ، وأبرز الصلة المتبادلة بين البنيات
وما يترب عليها من آثار. ولما كنت قد أقبلت على تحييص الجانب الموضوعي
للعمل الأدبي . فلن تكون هناك جزئية تافهة لا يعتمد عليها ، بل كل عنصر
قانوني ضالع في تكوين المعنى . ولن اقتصر على كشف النقاب عن الروابط
المعبرة التي تصل القيم الواقعة على صعيد واحد (كقواعد الأسلوب والبناء وموسيقا
اللفظ) بل سوف أوضح ايضاً القيم المشتركة بين اصعدة متباعدة (وقائع البناء
مثلاً تجد ما يدعها في وقائع الأسلوب ، وتستفح هذه الوقائع الأخيرة بالخالل
الصوتي للكلمات وبخاصة في ميدان الشعر) . وبمجموع هذه الروابط المتبادلة
والمتلازمة - التي يمكن تسميتها ببنية الأثر الأدبي - يؤلف منظومة (اوجهازاً
عضوياً) شحنت بالمعاني ، بحيث يغدو من العبث ان نأخذ بالتمييز المعروف
الذي يفرق بين الوجه الموضوعي للأعمال الفنية ووجهها الذاتي. فليس الشكل
كسواء خارجياً يكسوه المضمون ، وهو ليس مظهراً خارجياً فاقاً تختفي من
ورائه حقيقة النفس منه واكرم . وحقيقة الفكرة هي في وضوحها للعيان
فلا يسح ان نعتبر الكتابة وسيلة خفية ملفزة تعرب عن تجربة نفسية دفينه .
بل هي التجربة بعينها . ولهذا فقيدها المقاربة « البنوية » Structurale على
تجاوز تلك النقيضة العقيمة وتجعلنا ندرك المعنى مجسداً . كما ندرك المادة الموضوعية
في مغزاها « الروحي » ، وهي تمنعنا من ان نتغاضى عن الأثر الأدبي القائم
« المحقق » نلتمس من خلفه تجربة نفسية سابقة . ونحن اليوم ، بفضل هذا
التيار البنيوي ، نأخذ « بأحادية » الكتابة بدلاً من « الثنائية » التقليدية

التي كانت تفرق بين الفكرة والتعبير عنها . فيطالعنا الأثر الأدبي بوصفه مجموعة
اصيلة من العلاقات المتبادلة ، أو بوصفه منظومة Systeme تحدها صيغتها
الشكلية ، فتبدو في ظاهرها وكأنها تمتنع عن كل ما لا تنطوي عليه ،
لكننا نستشف من خلالها تفاعلات لا متناهية تتجم عن فعل العلاقات
المتبادلة . وقد تحس بهذه التفاعلات احكاماً مسبقة فتدور بك الدنيا وهي
لا تبرز يحلاه الا من جراه تحول وجهة نظر الناقد في العمل الفني (وهو ايضاً
تحول لا ينتهي) . وقبل ان نفزع من الحديث عن التحليل الداخلي ، نلاحظ
وظيفة هي وظيفة الكلية Totalisation وهي أشبه بجمع الكشوف الجزئية
للأثر الفني ، وهذا جمع يتعذر تجاوزه ، ولا بد لحصيلته من ان تتنظم انتظام
العقد . فلا تكون شتاتاً متناثراً ، كما تتجلى تلك الوحدة البنائية التي تسيطر
على عمل العلاقات الداخلية القائمة بين عناصر الأثر الأدبي وأجزائه المكونة له .
معنى هذا انه انما يتصدى للعمل الفني وكأنه عالم قائم بحسب ذاته ،
لكني لا أستطيع ان اتناسى ان الأثر الأدبي جزء من عالم اوسع منه ، وانه
يملي وجوده على بازار اعمال ادبية أخرى ، وحقائق ومؤسسات مغايرة لانت
الى الأدب بصفة . وإذا كنت قد امتنعت عن استقصاء قانون الأثر الأدبي
خارجاً عنه (أي في « منابعه » النفسية أو مصادره الثقافية) ، إلا اني
لا أستطيع ان اتغاضى عن كل ما بدا لي في داخل الأثر متصلاً بالعالم الخارجي ،
ضمناً أو جهاراً ، ايجاباً أو سلباً . وهذه الصلة بالذات ما هي طبيعتها ؟ قد
يبدو لي العمل الفني ، بوصفه عالماً داخل عالم آخر ، وكأنه تعبير مصغر
شامل عن البيئة التي نشأ فيها ، وان العلاقات التي اعتدت اليها في داخله
قد تلقى ما يماثلها تماماً في خارجه اي في هذا العالم الذي لا يكون فيه العمل
الفني الا واحداً من عناصره . فاكون على يقين بأن القانون الداخلي للأثر

قد عرض بين يدي خلاصة رمزية لذلك النظام الجماعي الذي يؤلف حقبة ثقافية وعيظاً ثقافياً أنتج فيها الأثر الأدبي . ويتبين لي ، بعد الربط بين العمل الفني وسياقه ، ان مجموعة المعاني المتأسكة والمعبّرة في داخل الأثر قد توسعت ويردّ في التحليل الى « الاسلوب السائد » في فترة ما ، والعكس بالعكس .

والنظرية النبوية المعاصرة ، في بعض مظاهرها الجذرية ، تجنح الى قبول هذا الأمكان وتسمى الى تذويب الأثر الأدبي في عيظ الثقافة والمجتمع . وهي لا تبغني اكتشاف نمط من أنماط الحتمية خلف الأعمال الأدبية بل نحاول ان نجلو اللوغوس المشترك بين كافة التجليات المتزامنة لثقافة معطاة او للمجتمع معطى . وبذلك انتشرت في ايامنا نظرية « وضعية » ، على حد قول سارتر (اقرب الى نظرية الفرنسي هيبوليت تين) لكنها خالية من كل استقصاء سبيبي وحريصة على استبدال هذا الاستقصاء بدقة الوصف . وبعد الوصف حينئذٍ إما الى الاستعانة بمدونة مصاغة صورياً وإما الى الاستعانة بالفينو مينولوجيا . ويحق لهذا المنهج ان يلقى نجاحاً باهراً إذا تصدّى الى ثقافات مستقرة اقرب الى الجمود وتقوم بين اجزائها علاقات وظيفية بسيطة تسهم في تثبيت التوازن السائد والحفاظ عليها . ومعنى ذلك ان النبوية الجذرية لا تصلح تماماً إلا في صدد الأدب الذي يكون أشبه بالفعالية المنتظمة داخل المجتمع المنتظم . ولا غرو ان تقتطف النظرية افضل ثمارها حين تأخذ في تحليل الأساطير البدائية والقصص الشعبي . لكن النبوية الجذرية (اقصد التي تردّ الأثر والمجتمع الى سياق كل منها) تخضي هدفها إذا ما طرأ عامل من عوامل الخلل والأضطراب . والحق اننا نحتاج الى معرفة طبيعة التوازن المختل حتى نتمكن من تقدير مدى الاضطراب ، وقد فريدة النظرية النبوية فائدة جلي إذا استطاعت ان ترسم لنا الخط البياني لذلك النظام الاجتماعي الذي لم يدرأ التغيير عن نفسه . فما أن

يعطي الفيلسوف لنفسه حق "مساءلة المؤسسات والتقاليد عن أسسها" (دون ان يرفض هذه الأسس) ومنذ ان يكف الكلام الشعري عن ان يكون مجرد فعالية منتظمة أو درعاً يقي التمرد ليصبح هو بالذات كلمة متمردة ، حينئذ يطرأ على الثقافة بُعد تاريخي يصعب على البنيوية المعمنة ان تجد مسوغاً له . فالنقد القديم الذي ضبط القواعد وصنف ضروب القول بالاضافة الى الألوان الشعرية والمخانات البديعية والأوزان والأعاريض ، لم يأل جهداً في حصر الأدب وجعله يخضع لسيطرة القواعد . فاذا كانت الشريعة . على حد قول القديس بولس . تفرض المعصية والخطيئة ، فان القاعدة تفرض إمكان المخالفة .

فكان لزاماً علينا ، حين نعالج الآثار الأدبية الحديثة ، ان نحدد من سموح البنيوية الثقافية العامة وان نجعل المقاربة اكثر نسبية . ومن الواجب والمفيد ان نرى في هذه الآثار منظومات دالة ، وكلية متماسكة في اجزائها . فالأعمال الأدبية والاجتماعات لا تنتمي جميعاً الى هيكل موحد للوعوس واحد ولغة الأثر الفني مختلفة في مادتها عن اللغة الثقافية المحيطة به ، فلا يسعنا ان نضع اللغتين جنباً الى جنب حتى نستطيع منها مجموعة منسجمة من الدلالات . وهل من حاجة الى تذكير القاريء بأن معظم المؤلفات الكبرى الحديثة لم تظهر علاقتها بالعالم الخارجي إلا في صيغة الرفض والتناقض والاعتراض . ومن شأن النقد الذاتي ، ان يحلو في أسلوب التصوص الأدبية وفي قضاياها المعلقة ، تلك العناصر المتحولة التي تشير الى التنافر والتمرد والسخرية والاستغفاف ، وبكلمة موجزة ، لا بد لهذا النقد ان يوضح كل ما يسبغ على الروائع الأدبية في عالمنا الراهن معنى الانحراف والشذوذ على القاعدة الثقافية

التي انبثقت منها . ولك ان تلح أن أثر تشعباً غريباً في دلالة الأثر الفني ، أي ان العناصر التي اسهمت في التناسق العضوي للعمل الأدبي بسبب علاقاتها المتبادلة هي بعينها تلك التي تدعم ، من طرف آخر ، التباين والتعدد على الأدب السابق والبيئة المحيطة . وأنا لا اذكر هنا إلا بعض الحقائق البسيطة ؛ فرواية الفرنسي « ستدال » المسماة « الأحمر والأسود » هي مثلاً أثر فني تتحكم به علاقات داخلية شكلية متجاوبة فيما بينها ، لكنها أيضاً انتقاد موجّه الى المجتمع بعد عودة الملكية الى فرنسا . فالعناصر المؤتلفة فيما بينها داخل الأثر الأدبي هي التي تدني أيضاً بمعاني الخلاف والتنافر . ومدار البحث هنا هو ان نتوصل الى استجلاء التوافق داخل العمل الفني . وكذلك مدى التعارض الذي يبدىه الكاتب إذا توسّعنا في الأثر ونظرنا اليه في علاقته بالبيئة . وهذه الموازنة ، يبدو لنا قادراً على جمع المتناقضات ، لأنه يقرن العلاقات الإيجابية التي تؤلف شكله المادي بعلاقة سلبية تدعم انطلاقه الذي لا حد له .

ومعنى ذلك ان البنيات « الذاتية » للأثر تراوحتها شبكة من العلاقات التي تظهره على مهّاد يتعالى عليه ، والذي بدوره يعلو عليه . فالطاقات المتوترة الضمنية التي يحيا بها العمل الشيء الأدبي تنطوي على قوى تهدم البنية ولن نستطيع فهمها ما لم نقارن الأثر بأصوله ومفاعيله البعيدة والبيئة المحيطة به . وفي هذه المناسبة ، لا تتوفر لنا المؤتمرات الرئيسية خارج العمل الفني بل في داخله ، شريطة ان نعرف كيف نلتصق بها .

فالمؤلف . في كتابه . ينكر ذاته ويتجاوزها ويغير ما بها . كما ينكر مفعلية الواقع الذي يحدق به بدافع من عواطف الرغبة والرجاء . وبالتالي يفضي بنا استجلاء العلاقات الداخلية في الأثر الأدبي الى استقصاء علاقات التباين والتغاير بينه وبين اسبابه المباشرة . فهناك رجل تحول الى

كائن آخر عندما أصبح مؤلفاً، وهذا الكتاب عندما ينفذ في المحيط الخارجي
 رغم قراءته على أن يغيروا نظرتهم إلى ذاتهم وإلى الوجود . ويتدخل هنا من
 جديد هذا البعد الوجودي ، أي النفسي والاجتماعي ، الذي أعرّضناه
 مؤقتاً لما تناولنا علاقات الأثر الداخلية . وما نحن نعود إليه لأن هذه العلاقات
 هي التي تردّ إليه . ونحن لا نبتغي أن نلتصق في علم النفس وفي علم الاجتماع
 الشروط الكافية لانتاج الأثر الفني . بل نتعرف فيها إلى الشروط اللازمة
 لنشأتها وتأثيرها . فالبنية المبنية للعمل الأدبي تحيلنا إلى ذات ثانية ، كما أنها تحيلنا
 إلى محيط ثقافي ينضم إليه العمل الفني ويثير فيه الاضطراب والتعدي ، في
 أغلب الأحيان . وما نحن نستعيد بالفعل ذاتها المسائل التي يعالجها تاريخ الأدب ،
 .ها هو الأثر ، بوصفه حدثاً ، يعود إلينا ؛ وهو حدث (صادر عن
 وجدان ولا يستوفى إلا في وجدان القاري . من خلال النشر والمطالعة .
 فهناك نقلة إلى صعيد الأثر الفني (واردة فيه على نحو من الجلاء
 والوضوح) وهناك نقلة ثانية من العمل الأدبي إلى العالم الخارجي . والثابت أنه
 لن يتسنى لي إطلاقاً أن ألمّ بالمؤلف قبل قيامه بالتأليف ، ولكن يحق لي .
 بل يجب عليّ ، أن اتقصّى أثره في كتابه وأن اتساءل عن هوية المتكلم . كذلك
 لا بد لي من أن اتساءل أيضاً عن المخاطب (الحقيقي أو الوهمي ، الجماعي أو
 الفردي) الذي توجهت إليه الكلمة الأدبية ؟ وعبر أية مسافة فاصلة ؟ وما هي
 العوائق التي اعترضت سبيلها ؟ وما هي الوسيلة التي أخذ بها الكاتب ؟ وحينئذ
 فقط يتضح المسار الكامل للعمل الفني ، لأنني أضفت إلى مسار النصّ توضيحاً
 للمسار القصيري المتضمن في مسار النصّ .

إن الدراسة « البنوية » - إذ توضح كيف هو محكي - تحتفظ هنا بقيمتها
 المحورية ، إلا أنها تتغلب على اعتبار شبكة اللاتق الداخلية للأثر ، التي الدالّ

وحده : فالعناصر المنشئة للكتاب او للصفحة هي أيضاً مجال معبر يختارها .
ولمي لأتبين في طريقة الكلام بالكلام ، علاقته مع ما هو ، قبل ولادة الأثر
وبعد نشوءه ، ليس بعد او لم بعد كلاماً .

والذي يحد من صلاحية النظرية البنوية ، هو ان المعبر الذي اشرت
اليه لا يتحقق في « الوسيط » المتجانس والمتواصل الذي هو اللسان المبين .
فقد تعترضنا حلقات مفقودة أهمها تلك التي حدث فيها الانتقال الى الكلام
واللجوء الى الأدب وأحبال . وما من أثر أدبي معاصر إلا - حمل في طياته المؤثر
على نشأته أو المهرر لولادته (وخير دليل على ذلك رواية الفرنسي بروس
المسماة « البحث عن الزمن الضائع » وكتاب الفرنسي مونتaigne
المسمى « التجارب » لا يقل دلالة عند الفارسي اللبيب) . فعلينا إذن ان
نتقصى في الأثر الفني الطبيعة النوعية للارغبة او تلك الطاقة (أو العبقورية) التي
سعت الى ادراك ذاتها واتبات وجودها عندما انتجت العمل الأدبي . وهناك
حقيقة مفقودة تالية سوف نستعين بالألماني « شبيتزر » Spitzer لكشف النقاب
عنها ، عندما نرى ان شخصية الكاتب مرتبطة بمنظومة من الانحرافات والفوارق
تقاس بالنسبة للغة « السائدة » لوضع ثقافي - انحراف يحد شكله الأقصى في
الافراط الأهوج الذي نجده في بعض الآثار المتطرفة - الا ان الثقافة تحتويه او
تحاول احتواءه في اللسان المؤلف بخاصة عن طريق التفسير النقدي . فيبدو
لنا العمل الأدبي وكأنه استثناء (ناب ، عجيب) ليدل على الكاتب الذي يريد
ان يؤكد تفرده ، ويشير الى تمرد الذي لا هوادة فيه احياناً . لكن هذا
الشذوذ ، حين نحد الى اللغة ، فقد مزية التباعد والانفصال لحسن حظه .
أو سوء ظالمه ، ورضخ لا محالة وبفضل القراءة المتبصرة التي تستوعب كل
استثناء ، الى ما استاء الدغاري كبر كفارده العام ، أي ما هو من مرتبة ما يمكن

أن يضح في المتطور العقلائي كلياً . وفي أقصى درجات الغرابة - وبسبب هذه الغرابة بعينها - لا تلبث بعض الأعمال الشاذة - أن تصبح مثلاً يحتذى في الشذوذ ، وبالتالي تغدو بمثابة النماذج .

وتطالعنا من جديد تلك القضية التي المنابها في مطلع هذه الدراسة . فقد قلنا : اتسالا نريد للنقد أن يكون فقط الصدى المتعدد المتجاوب مع تعدد العوالم الأدبية . ولكن السؤال هنا : ألا يرقعنا تعميم القول النقدي في عذور آخر ؟ ونحن إذ نتحدث عما تتضمنه الآثار من انقطاع وتقطع ، نكون قد وضعنا قولاً شفافاً ومتواصلاً ، هو قول العلم . معنى ذلك أن الشذوذ (المصارع والتباين الواسع والتناقض الشديد في الآثار وبين الآثار ، كل هذا يستحيل أن موضوعات يتناولها كلام منسجم متأن يملأ الفراغ ويذيبه في عملية الفهم والتبصر . فالقول النقدي يوحى ذلك الجحال الذي يقوم باستقصائه ، وهو كلما تابع هذا التوحيد ، ابتعد عن الحقيقة الأدبية المتعددة المتشعبة التي يخوض فيها . ولقد ألح موريس بلانشو على المسألة التالية : بين الثقافة التي تجنح إلى توحيد القول العقلائي وتعميمه ، وبين الأدب الذي يعلن السخط والانسكار ، يقف النقد عادة (موقفاً منكراً) إلى جانب الثقافة . وفي ذلك تشويه للآثار الكبرى وإبطان لسحرها - بفعل التفسير والتعليق - في سبيل أن يتقلبها الناس وتفرغ في ترائيم المشترك . ثم أن الموروث الهيجلي الذي نعيش عليه اليوم . هو الذي يدعونا إلى استيعاب أفعال الطبيعة الكبرى ، على أنها لحظات من حيوية الروح إذ طالما أنها تجلت فلم تخلد إلى الصمت فتطويعها ظلمات النسيان ، لا يكتفى أن تفلت من نظرة ترغب أن تحيط عقلياً بكلية الواقع .

ولكن لا ينبغي للنقد المتبصر أن يجعل مختلف مشاهير . فهو لن يكون تبصراً صحيحاً ما لم يدرك التباس بوصفه تبايناً ما لم يشمل ذاته في

عملية الفهم ، وعلاقته بالآثر الأدبي . واثبت ان القول النقدي مختلف في جوهره عن قول الأعمال التي يسأل ويوضح فهو ليس امتداداً ولا انعكاساً للآثار الفنية . ولا يقوم بديلاً عقلياً لها . فإذا أدرك النقد هذا الفارق وكذلك العلاقة بينه وبين الآثر الأدبي . تجنب محاذير الحديث الصادر من جانب واحد فقط . وإذا هو ذهب مذهب الآثر الأدبي وتعدت مثله وجرى مجراه ، كان صريحة في واد وتعبيراً عن ذاته . أما إذا نصب نفسه بديلاً للآثر الأدبي . وتكلم بلسانه ، انغلق على نظامه الخاص واقتصر على حلقة المفرغة . فهناك بعض اتقنيات ، ذات المظهر العلمي الدقيق ، التي لا تقضي إلا إلى اثبات حسن تطبيقها لأنها تكرر فقط مستقيماً . والآلة التي لا تطبق إلا على مادة واحدة لا تجدد في متناولها سوى هذه المادة ، وهي تدعو إلى الظن بأنها الوسيلة الممكنة الوحيدة . فانهزال القول النقدي عو أكبر شرك بنصب له ولا بد من اجتنابه . فإذا أسس قياده للعمل الفني شاركه عزله . وإذا استقل عنه استقلالاً صريحاً ، سلك مسلكه الفريد ولن يكون المرجع الذي يعود إليه سوى ذريعة للمارئة يمكن اسقاطها من حسابنا إذا فوخينا الدقة في البحث . وإذا أعمت الدقة العلمية بصيرة الناقد حبس نفسه فقط في الوقائع ، الملازمة للنهج المتبع وقبح في مكانه لا يريم . كل هذه المحاذير نستطيع تحديدها بقولنا انها ناجمة عن فقدان الشعور بالفارق . فتكرار النص الأدبي ، ونظم قصيدة مستقلة في صدره ، وجرده محتوياته جرداً دقيقاً ، كل هذا يؤدي إلى بحث نقدي من جانب واحد ، يتحدث حديثاً منفرداً . لكن تلك المحاذير جميعاً لا تكون وسيلة إذا اعتبرناها مرحلة من مراحل سيورة الفكر : أي لا بد لنا باديء ذي بدء من ان نصفي إلى العمل الأدبي ونطابق معه ونردده في قرارة نفوسنا ، ثم في مرحلة ثانية تأخذ باجتلاء جميع الوقائع الموضوعية (بفضل التقنيات) وفي مرحلة ثالثة نشرع بتفسير هذه الظواهر تفسيراً حراً ، فيظهر لنا عندئذ

انها رغم موضوعيتها الظاهرة ، حسيّة اول اختيار في التفسير . تلك هي
الفترات المتناسقة الثلاث (من التعاطف العفوي) الى الدراسة الموضوعية ،
ثم التفكير الحر الطليق) التي تجعل النقد يعتمد بأن واحد على اليقين المباشر
الذي توفره المطالعة الأولى ، وعلى التحقق من صحة التقنية « العلمية » مما
يؤدي الى تفسير محتمل معقول . وبالتالي يسير البحث النقدي ، قدر الامكان ،
بين قبول كل شيء في النص (بفعل التعاطف) وتحديد كل شيء (بفعل
التبصر) . وبذلك نتأكد من ان التكوين الداخلي للقول النقدي بقي وثيق
الصلة بالتكوين الداخلي للأثر الأدبي الذي قامت بتحليله ، منتقلة من تسمية
عطوفة استقلال ثابه . ويستند استقلالنا النقدي (الذي نولاه لما وجد مفرح
ممكناً) الى علاقتنا الطائفة المتنوعة بحقيقة الأثر الفني التي لا تتحول . ثم ان
ابتعادنا الذاتي عن العمل الأدبي ربما واكبه مزيد من الاهتمام والتجليل . وبهذا
الشرط فقط لا يكون النقد « اداة عازية » بل يُزف الى العمل الادبي ،
فالاعتراف بالفارق شرط لازم لكل لقاء صحيح . لكن النقد ، والحق
يقال ، ليس إلا قرين المملكة الحاكمة التي هي الشعر ، والذرية المنحدرة من
هذا القران لا ترث الملك . وقد تهدد هذا الزواج جميع المعاذير التي تهدد
أي زواج آخر . وانت تعلم ان هناك انماطاً عصابية من القران : اولاً حين
لا يعترف أحد الزوجين بحقيقة الكائن الثاني الذي يدعي عشقه . ولا يعتبره
إنساناً قائماً بذاته بل يكون عنده بمثابة الركيزة التي اسقط عليها هواه
فجعلها كائناً آخر . وهناك حالة معاكسة للأولى ، يذوب فيها العاشق وينقاد
الى معشوقه انقياداً أعمى . وأخيراً الزواج الذي لا ينصب فيه الهيام على
الشخص بالذات ، بل على ما يتصل به أو يحيط به من مال ومحمد وما الى ذلك .
وقصارى القول ، ان البحث النقدي يوائم بين حقيقتين شخصيتين
ويدوم ما دام محافظاً على هوية كل منهما . ومع ذلك لا بد من القول بان نمط

وجود الأثر الفني يختلف اختلافاً جذرياً عن وجودي . فالأثر لا يصير كائناً حياً إلا عندما اطالعه وأنفني عليه معالم الشخصية المعبرة الجذابة ، وينبغي إذن أن ارد إليه الروح حتى اعيم به واحمله ينطق بالكلام الذي احبب عنه ؛ ولقد قيل ان العمل الأدبي هو في باديء أمره «فقيدة الغالي» الذي يدعونا إلى أن نبعثه من مرقده أو ان نستحضره على الأقل بأشد ما يكون الاستحضار . ولما كانت المقارنة التي اجريتها - بصورة عابرة - بين النقد والزواج لا تولي أهمية كبرى للجانب الخيالي الذي يتسم به كل إنتاج أدبي ، فإني أجدني مكرهاً إلى الاستعانة بأسطورة «أورفيوس» الذي قصد إلى الدار الآخرة حتى يستعيد زوجه الشابة المتوفاة ليلة زفافها ، أو بوديسة هوميروس وفيها ثبتت بالقرب من دم الأضاحي اشباح يناشدوا البطل أوديسوس ان تكشف له عما آلت إليه من مصير ، وان تهديه مواء السبيل حتى يستوفي قدره الخاص (ويستمر في رحلته) . وكان الآلهة «هرميس» عند الاغريق القدامى ، سارج الأرواح وسيد المفكرين ، يعبر التخوم بين العالمين . ويبحث من مرقده كل من غاب في مهاوي النعدم وضاع في غياهب النسيان .

وانا لم انصرف بعد إلى تلك المناهج النقدية التي دار النقاش حوفاً في أيام كالنقد الاجتماعي (الموسيولوجي) والنقد النفسي ، والنقد الظاهري (فينومنولوجي) والنقد اللغوي . ونقد الموضوعات Thématique . فقد اضيفت هذه المقاربات إلى المقاربة التاريخية ولم تتمكن من أن تحل محلها . والذي دعا إلى نشوئها هو إمكان نقل كل من هذه الدراسات الإنسانية إلى نطاق الأدب . وهي محاولات مثمرة من عدة وجوه ، أولها ان العلوم الإنسانية اخذت تتصدى للواقعة الأدبية من زاوية جديدة لتكشف

النقّاب عن خصائص ومضامين لا تزال نجهلها . وثانيها ان هذه العلوم التي تعالج
 السورك « المتوسط » للجماعات تستطيع ان تتناول أيضاً افضل ما يتمتع به
 الانسان من حرية وابداع وان تختبر عمق تفسيرها استناداً الى نماذج « فريدة »
 وان تجرب طاقاتها ومدى حدودها معا في مجال قد يناسبها . الا انه ينبغي
 للباحث ، في كل هذه المناهج النقدية ، ان يتسامح عن صلاحية براهينه وحججه ،
 وعن مدى اختصاصه ، ونما اذا كانت الأسباب والظواهر التي يعول عليها
 مقنعة كافية ، ام انها فقط ملازمة لبحثه ، وعن صحة العلاقات المتبادلة التي
 يقيمها (ضمن مجموعة كلية) . وبكلمة موجزة ، لا بد له من تقدير ملائمة النتائج
 التي يسفر عنها موضوع دراسته . والواضح أن مثل هذا التقدير ليس من شأن
 التقنية العلمية ذاتها ، ولا يمت بسبب الى اي من هذه المناهج ، بل على المنتفع
 ان يقرر بنفسه (متحملاً مسؤوليته الكاملة ودون اللجوء الى أية تقنية مسقة)
 فيما اذا كان النهج المتبع قد لاقى من الرضا والاستحسان وأتاح له ان يحلو حقاً
 دلالة الانتاج الأدبي . فلا تتطور المناهج في أدق الدراسات العلمية ولا تصبح
 اكثر مرونة ما لم يطرأ عليها نقد لم يتوقعه النهج بالذات (وذلك في اعقاب
 المحاولات والتجارب والمنازعات النظرية) . ولئن كانت هذه المناهج الحديثة
 ثمينة في نطاق الأدب ، فاهم منها القدرة على ممارسة نقدها كلها سحت
 الفرصة . وعندما تتجلى روح النقد جلاء تاماً . ولا بد لهذه اللحظة من ان
 تمارس ، كما قلنا ، على عدة مستويات ، وان نضيف الى تفنيد المناهج تفنيدها
 اولياً مستهدفاً اصلاح الأداة المستخدمة ، نقداً ثانياً أكثر تحررية واقناعاً متوخياً
 تحديد المهمة التي انيطت بمختلف الأدوات الفرعية في اطار الوحدة العلمية
 الشاملة . ويفترض هذا التحديد ، الذي يمكننا تسميته بالتحديد الفلسفي ،
 مقارنة اجمالية بين الأثر الفني من جميع وجوهه ، وبين التقنيات الجزئية الجاهزة ،
 وبعد هذه المقارنة ، يكون من الواضح ان نختار الوسائل الملائمة لكل اثر

فني حسب مقتضياته الخاصة . فلا نفرض على الأدب بأسره مقاربة واحدة بل نجعل القسيده أو الكتاب بدلنا - ان صح القول - على افضل السبل المؤدية الى فهمه . وكلما تزود الناقد بالثقافة الصحيحة . كلما امكنه التعرف الى التحولات الطارئة عبر العصور على مفهوم الانتاج الأدبي . لان وضع الأثر الفني امر أسامي لابد أن يستجيب له التفسير الملائم ، قدر المستطاع .

وإذا كان لنا في نهاية المطاف ان نحدد المثل الأعلى للتقد ، قلنا انه مركب من الدقة المشهجية (المرتبطة بالتقنيات ووسائلها المحققة) ومن التحرر التأملي (يجعل المرء طليقاً حيال كل قيد مذهبي) . فالتقنيات الخاضعة للتكرار تقتطع مستويات متجانسة في الانتاج الأدبي وتجعلها اسماء الوجه الموضوعي ، فتقدم بين ايدينا كشفاً متعدد الجوانب . وإذا ضببطت هذه التقنيات فيسر نقلها وكانت ملكاً مشاعاً بين كل الذين يبذلون الجهد اللازم للحصول عليها . إذ ان التقنية تدخل . « الاعمال » على الذين يستخدمونها بحذافرة .

يكون العمل الجماعي ممكناً بل مرغوباً فيه لأن الاعلام التوثيقي آتد يتراكم بمدة اقصر . وعند الاقتضاء ، تكون التقنية آلية ، فتستودع الآلة جزءاً أو كلا من المنهج النقدي . وقتئذ لا يختلف عمل المساعد ، في نوعيته ، عن عمل « الأستاذ » بل يسهل ان يحل محله في اية لحظة ولا تفسد النتائج :

لكن الأمر على خلاف بالنسبة للتفكير الحر الذي يتخير التقنيات ويطورها . ويزداد الخلاف بالنسبة للتأمل الذي يفسر الوقائع التي اوضحتها التقنيات . فهو يتوق الى شمول اوسع من الخبرة التقنية ، ويحاول اقامة علاقة أوثق بالأثر الفني الذي يدرسه . فهو يسعى على حد سواء الى استيعاب افضل وتنوع اشد ، كما يمكنه الانطلاق من ادنى درجة ممكنة - أي من الجهل التام وانتفاء المعرفة - ليرقى الى أعرق فهم مستطاع يكون فيه الجانب الشكلي

والمادي الذي اظهرته التقنية احدى معطياته الجزئية أو مجرد معاينة فرعية
تنتظر تفسيراً لها . وكل ما يدركه التأمل أو يقوم باعداده ، إنما يذيعه بين
الناس ولا يفرضه فرضاً ، فهو يدعو الى الوفاق بعد تحكيم النظر كما يدعو الى
النقاش والاعتراض . وما من أحد يستطيع القول - إلا في شيء من المغالطة -
إنه يتأس بتفكير ناقد آخر ويستكمل بحته .

ومن شأن التفكير الحر - بدافع حريته ذاتها - أن يعاود ادراجه .
والأ تقتصر فائدته على نقل المعرفة أو المهارة الآلية ، بل يتجاوز ذلك ويدعو
الى ممارسة الحرية المطلقة دائماً من بداية جديدة . وأنا أبعد الناس عن الفكرة
التي تعتبر النقد ضرباً من اللعب أشبه بعمل العملاق « سيزيف » الذي يتكرر
دون جدوى . لأن نقطة انطلاق التأمل تستند الى قاعدة من المعرفة لا تغفل
فيها مبدئياً الأجبات السابقة ، ولا المعطيات التي وفرها الاستقصاء التقني ،
وبالتالي لا يكون الانطلاق من العدم .

ومع ذلك لا بد للتفكير من أن يكتشف خط سيره وشكل مسيرته
من البداية الى النهاية . وإذا تيسر لنا أن نتوارث النتائج التي تجمّعها التقنيات
« الموضوعية » . فانتنا هنا لا نرث أهدأ من الناس . بل لا نرث ذاتنا . ومن
ضرورات التفكير ان غللك مفاقة من الالهام النقدي لا نستطيع ان نتوقع
أنبثاقها ولا ماها . فاذا أراد النقد ان يستجيب لرسالته كاملة وان يكون
قولا حصيفاً للانتاج الأدبي ، فلا يجوز له ان ينحصر داخل حدود المعرفة .
القابلة للتحقيق بل لا بد له من ان يغدو بدوره اثرأ فريداً قائماً في حد ذاته ،
وان يتحمل جميع التبعات التي يتحملها الأثر الفني . وبالتالي يطبع بطابع
شخص معين : لكنه انسان روضح نفسه على المعرفة « الموضوعية » والتقنية
العلمية ، وآئند ليكون النقد علماً موضوعه الكلام وقد استمد في كلام جديد

ويكون تحليلاً للحدث الشعري يرقى بدوره الى مرتبة الحدث . وطالما ان النقد يغمص في مادة الأثر الأدبي . ونعند جزئياته وكيانه الشكلي ووشائج الحميمة وعلاقاته الخارجية ، فانه يتعرف في ذلك كله وبكل تأكيد الى معالم فعله . كان قد أعاده على طريقتة ، وهو إذ يدلي بحكم عن هذا الفعل يقضي عليه دلالة واسعة ، هي حصة حقيقته الداخلية وعلائقه الخارجية ، ومضمونه الصريح ، وممراته الضمني فان النقد يفدو بدوره فعلا ، ويمبر ، ويلتقل حتى تستجيب له في مستقبل يكون قد استثاره افعال اخرى اكثر صفاء واعز سلطانا .

* * *

ب - الناقد ليوشبيتز (١٨٨٧ - ١٩٦٠)

Leo spitzer وقراءة الأساليب

بدأ ليوشبيتز النمساوي بفقه اللغة ونشأ على يد بعض العلماء الألمان الذين تفرغوا في مطلع هذا القرن لدراسة اللغات الأوروبية المنحدرة من أصل لاتيني . وفي أبحاثه انطلق ليوشبيتز دائماً من معرفة وضعية أساسية واسعة غاية الاتساع جعلته يألف تلك القوانين الآلية المتحركة بتطور اللغات المذكورة . واستاذ ميبير لوبكه (١٨٦١ - ١٩٣٦) كان له قدوة حسنة في السيطرة على المادة اللفظية ببطء منظمة عقلانية . وكان توسع شبيتز ان يحدو حذوه فيقتنع بعلم النحو التاريخي وعلم الاشتقاق وعلم المفردات ، أو ان يتمثل بغيره من الاساتذة فيبذل جهده لجعل من دراسة تطور اللغة علماً قائماً في حد ذاته .

لقد حظي شبيتز بخبرة المعلمين . ومن خصائص التربية الناجعة انها تحرر فكر الطالب المعطاء وبعد ان تزوده بزيادة علمي وفير ، تدفعه الى ارتداد بفاعلية . ولقد سجل شبيتز في مقدمة كتابه « علم اللغة وتاريخ الأدب » (عام ١٩٤٨) مراحل سيرته الفكرية واعاد الى الذاكرة مناعه السخط والاستنكار التي ألمت به بازاء ذلك الاسراف في الحيلة « الوضعية » لدى استاذ لوبكه ، حتى بدا له ان اعمال هذا الأستاذ تتناول اللغة الفرنسية في ما قبل تاريخها ولا تعالجها في تاريخها الحي المعاصر . وازداد نفوره من الدراسات

الحذرة - المسرفة في حذرهما ، التي يقوم بها مؤرخو الأدب ، حتى بدت له
ثاقفة لاخير فيها لكثرة ما ابتعدت عن مظاهر الحياة وضلت في متاهات
فرعية ، وتفاصيل جزئية ، وشروح عقيدة .

حتى في دراسة التحولات الصوتية Phonétique لم يقنع شيبتر
بالقوانين الآلية التي شغلت مكان الصدارة لدى اتباع نزعة كاملة من نزعات علم
اللغة ، بل وقع اختياره على آراء هوغو شوارت (١٨٤٢ - ١٩٢٧) الذي
كافح النزعة الآلية le mécanisme كفاحاً مستمراً وانتصر للاشتقاق القائم
على التعليل ، واخذ بفكرة الابداع اليومي الدؤوب (وفي وقت لاحق ، في
عام ١٩٢٢ ، أصدر شيبتر كتابه الموجز في آراء هوغو شوارت أو المدخل
الى علم اللغة العام) ، وكان هذا الاختيار دلالة الكبرى لأنه وضع شيبتر
في مصاف اولئك الذين يعنون بالتحول اللفظي المعبر عن مقاصد الشخص
المتكلم دون ان ينكروا وجود القوانين الذاتية في اللغة . فهم يسعون الى
ادراك الذات الناطقة (فرداً كان أم جماعة) من خلال توليد المفردات الجديدة ،
أو تغيير معالم الكلمات أو سبك العبارات المستعدة ، وبذلك يحق لنا ان
نرجع آراء شيبتر الى نظريات الرومانسيين من علماء اللغة الذين حاولوا ان
يلتمسوا في الكلام تلك الخصائص التي تتميز بها «عبرية» الشعوب والأحقاب
التاريخية : وكانت شيبتر ، بالإضافة الى ذلك ، يتجاوز البحث الوضعي
الصرف ، والضبط الآلي للقواعد ، ليرقى الى منابع علم اللغة بالذات . والذي
يبدو في كتاباته من قبيل التمرد هو في حقيقة أمره ، تقرب من رواد هذا
اللون من الدراسات من امثال ديز Diez وغريم Grimm .

وشيبتر أقدر من غيره على معالجة اطوار اللغة وخطوط تطورها ،
لكنه ما لبث ان أقبل على ظواهرها الشاذة المتقلبة ، وفيها تظهر استعمالات

خاصة للسادة اللغوية الجاهزة التي يتعرف بها الأفراد . فالأهواء والحاجات والغايات الحيوية قد تحدث تبدلات لغوية في غاية الخطورة ، طارئة حيناً فلا تتصل إلاً بشخص المتكلم ، وثابتة حيناً آخر لأن اللغة الشائعة تكون قد استوعبتها . ومدار البحث آنذا هو دراسة التحول من جهة ووضع «تشخيص» للدلالة الذي ينطوي عليه من جهة ثانية . وفي هذا التشخيص يسعى الباحث الى معرفة الفعل الذهني الذي تسبب بإجراء التغيير ، فيعالج التحول بوصفه عرضاً من الأعراض . فإن يكون للمعرفة اللغوية المحضة (التي تجيب عن السؤال : كيف تم التحول ؟) الا قيمة الأداة أو الوسيلة . وهي تخضع لسؤال آخر : لماذا تم التحول ؟ ولعلك تلقى مثل هذا الاهتمام لدى احد قلامذة « فردينان دو سوسور » Sanssure وهو شارل بالي Bally من مدينة جنيف . لكن هذا الأخير درس حياة اللسان في وقائع اللغة Langue اي في التعابير التي قضمها الجماعات بصورة مغفلة تلبية لظروف معاشها . اما شبيترز فقد أراد ان يمضي الى حد دراسة « وقائع الكلام » Parole وتحليل الانحراف الفردي والاسلوب الخاص الذي يتم عن شخصية الكاتب . وهو ، الى ذلك ، لم ينقطع ابداً عن القيام بأبحاث موازية في مجال التعابير العامة (أو « وقائع اللغة » على حد قول سوسور) ، وان أولى عنايته الكبرى لدراسة « النصيغ المعبرة » التي اوردها المبدعون في لغتهم الخاصة (أو « وقائع الكلام » كما يقول سوسور) .

وبذلك يضع علم اللغة كل ما توصل اليه من معرفة في خدمة علم الاسلوب Stylistique المطبق في تحليل الآثار الأدبية . وربما كان من المفيد تذكير القاريء بان أول كتاب نشره شبيترز هو بحث مهيب في عملية التوليد اللفظي Néologisme عند الكاتب الفرنسي رابليه Rabelais ، وكان

من قبيل المثال الذي ضربه « شبيتر » حول اثر التوليد اللفظي في الأسلوب (وعنوان الكتاب هو : « التوليد بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب متمثلاً في مؤلفات رابليه » ، طبع في مدينة هاليه في المانيا . عام ١٩١٠) . وفي هذا الموضوع وهذا العنوان دلالة بالغة ، لأنك تجد « شبيتر » يتصدى لأحدى المسائل التقليدية في علم اللغة وهي توليد المفردات ، لكنه ينقل فضل الأبداع من اللغة الى الكاتب ، أو بتعبير آخر ، يولي عنايته احد الكتاب القلائل الذين اشتهروا بوضع المفردات الجديدة . وبالتالي ينسب التوليد هنا الى فرد من الأفراد أو بالأحرى الى مشروع جمالي يرمي الى خلق عالم خيالي انطلاقاً من عناصر الواقع . وحينئذ لا يكون استقصاء الواقعة اللغوية مجرد فضول بسيط ، بل يصبح مسلكاً ضرورياً حتى نجد الباعث على انشائها والغاية المتوخاة منها والطاقة المنظمة لها . وبوسعنا أيضاً ان نرجع كل ما نرصده في الأثر الأدبي من وقائع متنوعة الى وحدة الهدف (أو « الفحصر » أو « المزاج ») وبذلك يتم الانتقال من علم اللغة الى علم الأدب ، وتقف على اللغة في تصورهما لتغدو أدباً ، من حيث الحركة وكيفية التأليف والأفراح في استعمال بعض المفردات . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية . يمكننا ان نتصدى للأدب انطلاقاً من مادته اللفظية أو بوصفه نصاً . فإذا كان الأساس في المعرفة الأدبية ان نتبع نشأة العمل الفني ، امتدت مسيرتنا حتى شملت « التاريخ الخلفي » للمفردات والصيغ المستعملة في الأثر الأدبي . وازداد فهمنا لكل العلاقات « المادية » التي اسهمت في تكوين الدلالة .

وهذه الدراسة التي يقوم بها علم الأسلوب ليست إلا ناحية واحدة من جملة نواحي النشاط الممكنة التي يطمح اليها هذا العلم اللغوي الذي يريد ان يطبق معرفته على النطاق الأدبي . ونحن نخاطي في فهمنا شخصية شبيتر لو

رأينا فيه انساناً هجر فقه اللغة وانصرف الى « نقد » فحول الكتاب أي الى
 « رفيع من الوان شرح النصوص » . والحق ان صاحبنا لم يتغل « الملاقاة » عن
 علم اللغة الصرف Linguistique في حد ذاته وظل هذا العلم عنده بمثابة
 موقف المبدئي الأسيل أو بمثابة المعرفة الأساسية التي يعرف من نبعها : ولأن
 هذه المعرفة قد تميزت عنده بمثل تلك الميزة ، فلا ينبغي لها ان تقبض في حدود
 اختصاصها وتدع للتصنيف التقليدي للعنوم . ذلك لأن علم اللغة هو علم
 « المبني » في صلاته « بالمعنى » ، فهو يملك القدرة على الشرح والتفسير . ولا
 بد من الاستعانة به حينما وجد لسان يقرأ ومعنى يحتاج الى الابدان والايضاح .
 ولا يجهل القاري ، الفرنسي تلك المحاولات الراهنة التي اعقبت هذا اللون من
 الدراسات اللغوية واخذت تدرس من ناحية اللغة مختلف المؤسسات العامة
 كالايديولوجيات والمذاهب الاجتماعية ووسائل النشر والاعلان وما الى ذلك .
 لكنه يجهل في الغالب ان هذه المحاولات ليست حديثة العهد وانها حدثت
 منذ زمن بعيد ولو انها انطلقت ، في حقيقة امرها ، من قاعدة مغايرة تختلف
 عن النظرية البنوية المعاصرة في اللغة . فكان « شيبينور » منذ عام ١٩٤٨ من
 اوائل الذين استخدموا طريقة الشرح الأسلوبى Stylistique في تحليل لغة
 « الدعائية » الأمريكية (بوصفها احد الفنون الشعبية) . واياً كان اهتمامه
 بالانسان الناطق بالبليغ - أو الفنان - في العديد من ابجائه ، إلا ان هذا
 الاهتمام ظل على درجة واسعة من الشمول فلم يمتنع عن استقصاء شتى استعمالات
 اللسان . وأول بعلم اللغة الذي هو اداة للنقد الشاملة ان يستخدم في مختلف
 المجالات حينما وجد اثر من آثار الانسان المتكلم (الذي يفكر ايضاً ويتخيل
 ويعلم ويكتب ويستمع) وليست الدراسة الأسلوبية لميوز الأدب الا
 تطبيقاً - ممتازاً رفيعاً - لمعرفة تأبى البقاء في حال من الحيطه والحياة . وربما
 توفرت موضوعات أخرى ملأها أنسا في نفوسنا المقدرة على القراءة التي

تتناول شق الظواهر اللغوية تناولاً صحيحاً . وما على الباحث ، حسب مقتضى الحال ، إلا أن يحدد احداثيات بحثه . فله أن يقرر مبدئياً أنه يعتبر الأثر الأدبي منظومة عضوية متعلقة يتحكم بها انسجام خاص . كما له أن يقرر قراراً آخر فلا يعد الأثر الأدبي عملاً فردياً بل يسمى من خلاله إلى استقصاء الموارد ثقافية (بتحديد بعض المجالات الدلالية) . وله كذلك أن يتبع تاريخ إحدى الكلمات وما يتصل بها من افكار ومفاهيم .

ولقد زاول شبيتر علم الدلالات ليدعم ببرهانه عكسي شرح الآثار الأدبية (وغالباً ما طبقه على بعض المفردات الرئيسية التي اقتبسها اللغة الشائعة من ميادين الشعر والفلسفة) . ففي « انجائه حول تاريخ الدلالات » تطالعنا دراسة راقعة لكلمة « بيئة » . وله أيضاً استقصاء في الأصول الفلسفية واللغوية لكلمة « الانسجام » الألمانية Stimmung (في مقالته المسماة « آراء كلاسيكية ومسيحية في مفهوم الانسجام الشامل » الصادرة عام ١٩٤٥) . وهما مثلاً على نشاط ذلك « الاهتمام اللغوي » الذي لا يتناول فقط الإنتاج الأدبي بل يتجاوزهُ إلى التيارات الفكرية أيضاً . وكتبياً ما تحدث شبيتر عن التكامل القائم بين علم الأسلوب وعلم تاريخ الدلالات في الجهة المقابلة . وانت تقرأ في المدخل إلى كتابه « انجاءات في تاريخ الدلالات » قوله : « الغاية من هذه المقالات التي يضمها الكتاب أن توفر للقاري برهاناً عكسياً على ما ذهبت إليه في كتابي السابق « انجاءات في الأسلوب » . ويدور موضوع هذه الانجاءات حول المؤلفين الأفراد الذين التمس شخصياتهم من كلامهم المصنف واسلوبهم الخاص ، بينما يدور الموضوع هنا حول مفردات التي اخذ بها المؤلفون في مختلف الأحقاب . فإذا عمدنا إلى التصنيف التناسلي الذي وضعه اللغوي الألماني فوسلر Vossler

وجب علينا ان نرى في هذه المفردات ظواهر تسمو على اشخاص المؤلفين ،
 لأنها ملبعت بشخصية الحضارات المتعاقبة ولم ان هذه الحضارات بدورها قد
 تكونت واصطبغت بصنعة الأفراد (الذين وضعوا الألفاظ المعبرة عن المشاعر
 السائدة في بيئتهم) . فإذا قبلنا بالتأثير المتبادل بين الكاتب والبيئة الثقافية
 المحيطة به ، جاء « علم تاريخ الدلالات » سداً وتأييداً « لعلم الأسلوب » وغير
 معارض له . وبالتالي يبرز الأسلوب الفردي فوق مهاد جماعي شبه بالذخيرة
 التي تضم مختلف الأساليب . وفي نهاية المضاف ، نتأكد من الوصول الى فهم
 اصح لقائع الثقافة . ذلك لأننا اعترفنا بالاستقلال الجمالي للأثر الأدبي
 وتقصيناها بوصفها عوالم مغلقة ، لكننا ، من ناحية ثانية ، اعتبرناها بمثابة
 اجهزة « ارسال واستقبال » في التطور التاريخي للفعالية الانسانية . وحالما
 انت الدراسة الأسلوبية تصف البنية الجمالية في فترة معينة وتحلل العلاقات
 المتزامنة ، وقد كان من اليسير ان يؤخذ عليها انها تسقط التاريخ من حسابها .
 ومثل هذا النزاع دار مؤخراً حول احدى النظريات البنيوية الحديثة . اما
 شبيتر فانه يرى التاريخ مانلاً في كل الآثار الأدبية ، فهي تتطوي عليه
 وتشمله ، وهو محيط بها . ونحن لا ندرك الأسلوب الفني ما لم نستند الى مادة
 أولية لها موقعها في التاريخ . ويحق لنا ان نرى في كل انتاج ادبي بارز فتحاً
 جديداً لأنه أثر في فترته التاريخية بقدر ما تأثر بها . وعند هذا الحد ، كان
 يوسع شبيتر ان ينجح الى انشاء نظرية في النقد تقوم على فلسفة ثقافية عامة
 وتظهر بمظهر المذهب المنتظم . لكنه أبى انت يحبس نفسه في جدران مثل
 هذه النظرية وآثر الاستمرار في المزاولة اليومية للشرح والتفسير ودراسة
 ظواهر التعبير النابضة بالحياة ، يحفره على ذلك فضول شامل عميق ولون من
 الاحساس المرحف الذي لا يعرف التلكؤ والتردد كما لا يتحيز الى التعصب
 المنهجي . وبدلاً من ان يتولى ضبط العلاقات التي تصل علم المعاني التاريخي بعلم

الأسلوب . اكتفى صاحبنا بأن يقي بينها حركة متناوبة ومثمرة . وحسبك ان تضالعه في شيء من الامعان لتدرك ان دراساته في الأسلوب قد أشبعت بالآراء المقتبسة من علم الدلالات التاريخي ، وان أبحاثه في تاريخ المفردات قد عتمدت ، في المقابل ، على النصوص الأدبية الكبرى . ولقد نشر مبادئه بين الناس في لهجة عنيفة فلائم حيويته الجارحة ، مناهضاً قارة مفهوماً لعلم الأسلوب خلا من المعرفة التاريخية (كالنقد الأمريكي الحديث) وساخر آقارة أخرى من تاريخ الأفكار الذي ضل سبيله في تحجيص لغوي مسرف لما يسمى « الأفكار الرئيسية » . فاهتم بالآثار الأدبية المغمورة اهتماماً مفرطاً . واهمل القيمة الجمالية لميول الأدب (كما هي الحال في مساجلته الشهيرة مع الأمريكي لوفجوي Lovejoy) .

والذي لا ريب فيه هو ان هذه النزعة التجريبية الثابتة . وهذا الاعتماد العنيد على ما توحى به القراءة ، وهذا الاحتكاك الدائم بالنصوص الكبرى ، لا يمكن ان يكون من قبيل التحيز لأحد المذاهب الوضعية . بل هو ناجم عما ثلته طبيعته ، أو هو مظهر شخصي من مظاهر الأسلوب عند هذا الباحث في الأساليب . وانت تجده ، في كل ما تحرره من دراسات ، مفتوناً بروثق الحياة شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه . وسواء أقبل على الانتاج الأدبي ام على اللغة الدارجة ام على تاريخ المفردات فهو دائماً يستهدف الكشف عن الحي . مؤثراً تحليل اللغة السائدة في مظاهرها العاطفية المشبوبة مثل لغة العشق ولغة الجوع وما الى ذلك (فقد كان شبيتر ، ابان الحرب العالمية الأولى ، يمارس في النمسا وظيفة الرقيب على الرسائل التي بعث بها الأسرى الايطاليون الى ذويهم) . فهو بفطرته يتحرى التعابير الثيرة المتوفزة والموضوعات التي تبصح فيها الكلام متأزماً عصياً ، ويتقفى في كل اثر ادبي عن

نفردات التي تشتد دلالة وإحياء بفضل العاطفة التي تحركها . وكذلك الأمر في تاريخ الكلمات عندما يتمرد كل جيل على التراث اللغوي السابق وتظهر الوجود خلافات جديدة وحاجات مستحدثة ومذاهب رفيعة من التعبير . ومن هنا كان ولعه في إبراز المبادئ التي توحد بين الألفاظ المعبرة . فإذا هو أكب على دراسة سمالات المعاني المتزامنة لم يحاول أن يبرز فيها الفروق (كما أوصت به نظرية سوسور) بل توخى ، على العكس ، أن يقرب بينها . والحق أنه لم يأخذ بتاريخ الفكر الألماني الذي يميل إلى رد الظواهر الثقافية في حقة ما إلى ما يسميه « روح العصر » بوصفها قاسماً مشتركاً وثيقاً ، لكنه مع ذلك تزع دائماً إلى النظرة الشاملة أكثر من نزوعه إلى التجزئة التحليلية ، وبالتالي مطالب بحقه في الحديث عن ذوق العصر أو روح العصر شريطة أن نرى فيها « مجموعة الخصائص التي انفردت بها فترة من الفترات أو تيار من التيارات ، ويسمى المؤرخ إلى اعتبارها وحدة متكاملة » . وكان يريد أن يأخذ من النظرية الألمانية في تاريخ الفكر نزعتها إلى الشمول ، وإن يطرح ميلها إلى التمثل والأساطير والموضوعات العامة . أي أنه يقبل من تاريخ الفكر وضوحه العقلي وثرائه العلمي شريطة ألا يتعثر في هباء من المفاهيم المتناثرة . كما يرجو أن يتعرف في كل لفظة من الألفاظ وكل فكرة من الأفكار - عبر سياق تاريخي معين - إلى وجود العواطف المتصلة بها اتصالاً وثيقاً .

هذا السعي إلى كل ما ينبض بالحياة ، وهذه الرغبة في استجلاء مراكز التوحيد ، وهذا النشاط الدائب الذي يمنع شيتزمن أن يخلد إلى الراحة المجال المغلق لعلم اللغة الصرف ، كل ذلك دليل واضح على قوة شخصيته ، قبل أن يكون بنداً من بنود منهجه . فكلنا نتوقع أن نجد العالم في كتبه ودراساته ، وإذا بنا أمام إنسان . ولقد عبّأوا عليه هذا الأمر ، وقالوا إن آراءه متفرقة

وانها طبعاً بطابع اهوائه الشخصية ولا يصح القياس عليها. وانا على العكس اجد فيه قدوة صالحة ، ومثالاً يحتذى ، للعالم الذي يستحيل عليه ان يتقيد بحدود علمه ، فيدفعه الشوق الى تحطيم الحواجز الفاصلة بين المعارف ، وينطلق من علم اللغة الى علم الأملوب والنقد الأدبي ، والتفكير الشعري . الحدود تثقل كاهله ، وهو في لحظة دأثة الى التغلب على عزله ، لينسج حملة مظفورة ويبحث عن الاحتكاك بالأشياء والحياة .

ونستطيع من بعض النواحي ان نبرر صفاته الذهني وعاطفته العارمة بقولنا انه كان غريباً في بلده ، وانه وقف على مبعده من بني قومه ومنذ البداية . وأنه أفاد من هذا البعد الفاصل حتى يدرك بأقصى ما يمكن من الوضوح تلك البنى والقيم التي لا يقوى على أدراكها من مازجها منذ الوهلة الأولى . فأفاح له البعد ان يبلغ المعرفة « المجردة » . لكنه « في الوقت نفسه » أحس هذا البعد وكأنه فجوة لا بد له من أن يملأها وان يتغلب عليها حتى يصل الى ادراك موحد . فهو لغوياً أبعد ما يكون عن الشعر ، لكنه في أفضل موقع ممكن لتفسير العملية الشعرية والمشاركة فيها بتبصر اعتمق . وهو بوصفه يهودياً غاموياً تزود بالدراسات الانسانية القديمة حتى يتصدى للأدب الروماني^(١) وكأنه عالم من علماء الأجناس البشرية . الا ان تصديه للأنتاج الفني اتسم بسمة العشق وحين يستشهد في مستهل إحدى دراساته بعبارة فاليري لاربود : *larbaud* : « هذه اللغة ظفرت بها كما يظفر الحب بوصال حبيبته » . فانه يعيد الى اذهانتنا ، ويثمل هذه العبارة البليغة ، عنصر الصباغة الذي يتعذر على فقه اللغة (في نظره) ان يتخلى عنه . وانت ترى في صبره الدؤوب وتغلبه على كل صد ومقاومة ،

(١) يقال عن آداب اللغات المشتقة عن اللغة اللاتينية . وأيضاً عن الفن في القرنين الحادي عشر والثاني عشر . (م) .

وتقطعه الى الزقود ، على مكان السر ، ثم في هذا الاندفاع المفاجيء للفضة
الحامية . لك ان ترى في ذلك كله أثر الولع والهيام الذي يقوم بتغيير العمل
الفني ومعايسته وكأنه شخص تاربعيد وممتنع عليه كل الامتناع في بادئ امره .
ولئن كان شبيتر في كل مقالاته لا يتذوق متعة أجمل من تلك التي يتذوقها عندما
يسف لنا المسيرة اللفظية المعبرة عن اندفاع الوجد - الجسدي او الروحي -
فما ذلك مطلقاً من قبيل الصدفة والاتفاق . فتلك حالات ممتازة ينجم فيها
املوب التفسير مع الموضوع انسجاماً مسبقاً . وليس يناقض هذا الطابع المشبوب
- بل على العكس يؤيده ويدعمه - ان انموه باللهجة المدائية العنيفة التي
اصطبغت بها شتى دراسات شبيتر . فكان يفتر الى التحدي والاستفزاز حتى
يقبل على الكتابة وكان خطأ الآخرين في نقطة تعنيه ، أشد الحوافز لديه وامضاها .
مثله في ذلك مثل العديد من العشاق الذي يشيرهم وجود الخصم أو العزول :
وهو يتمنى . فيما يبدو ، لو جاء تصويبه للمعنى المتنازع عليه مرافقاً لتسفيه
المنافس واسكاته . ثم انه حين يوضح الالتباس أو يدحض التفسير الخاطيء
او يناقض احد الزملاء . كأنما ينطلق من نقطة محيطية أو يقف مرة ثانية
موقفاً خارجياً . ومنه يشن هجوماً موقفاً في اتجاه مركز الدائرة . وبالتالي
اتمت مقالاته العديدة التي كتبها على عجلة امره ، بضراوة الصراع الجامعي ،
وان كانت منسقة تنسيقاً دقيقاً صارماً (كان الفرنسي بايل Bayle يقول متندراً
« كايتهش الأسانذة بعضهم بعضاً ») . وليس معنى ذلك انه يعطى اصحابنا ان
يتمرغ في صفائر الحقد اللغوي (أو اللاهوتي) بل هو يلتمس في كل مصاولة ضرباً
من ضروب المزينة التي ينطلق منها . وهو دائماً يتوجه في حديثه الى انسان
يقف دونه حتى يبحث معه في دلالة الأثر الأدبي . فكانت معظم مقالاته من
قبيل الردود ، وبرز مثال مقالته في « حياة ماربان » التي هي كتاب مفتوح

يعتبر فيه على « جورج بوليه » Boulet عتاباً رقيقاً ، وكان زميلاً له منذ عهد قريب في جامعة هوبكنز بمدينة بالتيمور الأمريكية) . واعتاد شينتر على تحرير مقالاته في لغة الشخص الذي يرد عليه . وبالتالي استخدم عدداً كبيراً من اللغات (وتعاقت الفرنسية والالمانية والايطالية والانكليزية والاسبانية) مما ألحق بعض الأذى في منطوق التعليق الأدبي . ولم يطمح شينتر الى ان يكون كاتباً ، ولم يكثر ثبلغته الخاصة ، وقصد من وراء ذلك ان مهمة التفسير العلمي مهمة نسبية ، لها قيمة الأداة ، وينبغي لها أن تغض من شأنها اذا وقفت في حفرة الآثار الجليلة . والذي لا ريب فيه هو ان شاعرية الأفكار تلك التي رقي اليها صاحبنا ، كما يرقى اليها كل مؤرخ كبير ، لعلها كانت ابلغ وقعا في نفوسنا . لو انه خفف من غلوائه وكظم غيظه .

ولعل ابدو وكأني قد اطلت الحديث ، دون مبرر ، حول بعض الخصائص المتعلقة بزاج شينتر . يشفع لي انها تضي على اعماله كل ما تميزت به من رونق وجمال ، وهل تحسب ذلك امراً ثاقفاً ؟ ام هل يكون المظهر الخارجي لا ثار ، هذا المظهر النافر المتقطع الذي لا يستند الى قاعدة مذهبية ، امراً عارضاً ؟ وشينتر هو اول من يدعو الى الاعتقاد بأنه ما من شيء عارض في صورة العمل الأدبي . لهذا كانت خصائص مزاجه جزءاً لا يتجزأ من منهجه الذي ظهر لنا منذ البداية متعدد الأبعاد . فهو يطالب باحترام بالغ للواقعة ، كما يرجو ان تولي عناية فائقة بالنص ، لكنه لا يرى حرجاً في تضمين منهجه بعداً وجودياً . . وليس من قبيل الصدفة ان نجد نظرية شينتر اوفى تعبير لها في تلك المقالات التي طبعت بطابع السيرة الذاتية ، ذلك لأنها أولت مفهوم الحياة أهمية قصوى . وبتعبير ادق ، قد نجد في بعض أقواله المأثورة ذات الطابع الفلسفي والفنائي يحاول ان يستكمل البعد « الوهمي » للبحث ببعد

آخر « علائقي » . وهي لا تعني فقط علاقة الكاتب بالقاريء الذي يتوجه إليه في مقالته . بل أيضاً علاقة الباحث بنفسه . وأني أحاول هنا ان اترجم نبذة من اقواله التي اختتم بها أبحاثه في « اسلوب اللغات الرومانية والدراسات الأدبية » (طبع مدينة ماربروغ عام ١٩٣١) ولعلك تلمح فيها تعاليم الألماني فريدريش شلغل Schlegel ونزعة السخرية الرومانسية . قال :

« لا يمكن للبحث العلمي ان يكون . في نظري اليوم . إلا نشاطاً متعدد المستويات . لكنني لا أريد للباحث . والحق يقال . ان يكون شبه برنيس الجوقة الموسيقية الذي يقود مقطوعة برابور Berlioz المسماة « موسيقا الفوضى » ويلزم التوجه نحو خمس جهات مختلفة . وان كان هناك مستويات خمسة على أقل تقدير تتداخل في البحث العلمي . على نحو ما تشابك المستويات في كل كتاب حسي . فعمل الصعيد الأول المتعلق بالتخصص العلمي في حد ذاته . يتعين على الباحث ان يلقي انشواً جديدة على بعض جوانب المعرفة التي لا تزال خفية . وابرار معالمها الوضعية المحددة . وعلى الصعيد الثاني . وهو لا يزال في نطاق الاختصاص العلمي . لا بد للدروس من ان يسعى جهد مراقته الى افراء الشهادة المنهجية . ذلك لأن النشاط العلمي الوضحي . ان لم يواكبه تفكير منهجي . افتقد عنصر الحركة . للتكامل الذي يتميز به العلم الصحيح .

وعلى الصعيد الثالث . الذي يمكن تسميته بصعيد فلسفي . يتحدد الباحث موقفه الخاص من العالم بامره . متجاوزاً موضوع بحثه الفضي . فيوفر له « دافعاً ذاتياً » ومبتغياً ذاتياً الى حاجات روحية تلتج في صدره . كما يوفر له خروجاً أشبه بذلك الذي يوفره العمل الفني لصاحبه . وعلى صعيد واسع . يتصف بسمة انسانية واجتماعية . يكون البحث الوضحي بمثابة اللقاء المستمر الذي يتميز بالحوار والنقاش مع انسان تربطه بالناقد رابطة البحث والصدقة . ولما كانت الدراسة قد اعدت من اجله . فان كل سطر فيها شاهد على وجود الشخص الغائب . وعلى الباحث ان يتوجه اليه بالحديث والاستفسار (ومنذ عهد قريب . غاب شيلر على لون من ألوان الفلسفة انها لا تعني احداً من الناس) . وأشجيراً اتقى على العالم ان يكتب مقالاته . ان صح القول . على تقوم العدم عدم rien . نألو يستمسك بجبل المعرفة ليسدراً عن نفسه غزوة العدم . سائراً من ذاته . غروره . ومتسلحاً بطاقة دفاعية تدفعه الى تحرير مقالاته في سبيل الافلات من برائن العدم . فهذا الضرب من الحشوع هو الذي يسلي على البحث سمة التواضع والجداء وتلك الأنفة السامية التي توائم كل جهد وبيع . فلا مناص من ان يتقبل

الدارس بتمام الموت ، والاعدام ، الذي لاء لنا وجدت الكثبات الحية . وإذا كان على الآخر ان يبقى بعد موته . صاحبه لا كتظمة الرخام الماداة المتجردة . بل ان يكون افرس ، ان الكوة المونة التي ترتد الى الاعلى في وثبتها ، أو كالشمس الذي يلتصق السحب . فلا مفر من ان يظهروا على الكفاح الذي نهض به كثره . وان ينزل الى القاري . ضرورة مواصلة هذا الكفاح . واستكمال المادة المعقبة التي أم بها الباحث . اقل شأن من استكمال موقفه الانساني . فإذا فقد احد هذه العناصر الخمسة واعجز بها : سعة مجال المعرفة ، وملازمة المنهج ، وتحرر الذات المتأفزة في من خلال المعرفة العلمية ، والتيسر للافادة القاري . والشعور بالاشياء . كانت الانبجاث انتد نافسة غير مستوعاة . ولا ضرورة لها . بل هي لا تلقى من الباحث ذاته الرضا والاستحسان . فالعالم الحق هو الذي يصاحبه موضوعه ، كما يصاحب حقيقة اسمى من الواقع . أو كما يصاحب كائناتاً انسانية أخرى . قبالة الموت والفناء . ومعنى هذا انه لن يكون في حال من العزلة والافتراء .

ولقد اقر شبيتر . على مر الزمن ، انه قد غير من منهجه . لكن هذا التغيير لم يتناول فكرته الأساسية القائلة بان علم الأسلوب stylistique قادر على ملء الفجوة الفاصلة بين تاريخ الأدب وعلم اللغة ، وعلى انشاء علم للدلالات يستخدم في تحليل تلك المجموعة المعبرة التي تؤلف الأثر الأدبي . كذلك لم يتناول التغيير الأدوات المستعملة اي المعرفة الادائية التي سخرت لشرح الأسلوب كل ما تناوله التغيير هو الغاية المتوخاة من النقد ، والأهداف التي يلتزمها .

كان شبيتر في دراسة الأسلوب ، حسب طريقته الأولى ، يحاول ادراك الواقع النفسي ويسمى أيضاً الى تحديد الروح الجماعية . كان يلتصق من النصوص الاملاص على خصائص نوعية تسوقه الى قرارة نفس المؤلف ، ولكن مع محاولته التقاط القرينة التعبيرية او استباق تغيرات الروح الجماعية وذلك في حركة الكتابة التي هي حركة فردية . فاذا فرضنا ان التجربة الداخلية للكاتب تصور العصر أو تنبئ عما يحدث فيه ، كان الاستقراء النفسي القائم على

تحليل الأسلوب كفيلاً بإجراء تعميم ينسحب في نتائجه على حقبة تاريخية كاملة، أو مناخ فني وأخلاقي واجتماعي بأسره. فكل دراسة أسلوبية - نفسية عند شبنيزر يمكنها ان تتوسع الى دراسة أسلوبية - اجتماعية. ونحن نستشف هنا، ومنذ الوهلة الأولى، تلك القضايا الرئيسية التي جاءت بها النظرية المثالية في اللغة والأبداع الفني. وجينزتر قسم خلف شبنيزر (وكلف صاحبه كارل فوسلر) ملامح شخصية العالم ويلهلم فون همبولدت Humboldt الذي رأى أن فعل اللغة يحيل الى طاقة داخلية هي في الوقت ذاته خاصة بالذات المتكلمة، ويجماعتها التاريخية. وبالتالي ينبغي ان نعالج الأثر الأدبي بوصفه تعبيراً عن فعالية نفسية تحكت به وقامت بصنعه. فالأثر شيء، مبتدع، انتم بسمه « الطاقة المبدعة ». وفي مثل هذا التصور الذي يرفع من شأن الذات الناطقة والفعل التعبيري، يغدو علم الأسلوب سيد علوم اللغة ويصبح وحده قادراً على ادراك كل ما تتضمنه فعل الكلام من أمور غريبة اوجدتها طاقة خلاقة. والمعلوم ان آراء كروتشه Croce قد انتشرت انتشاراً واسعاً في مطلع هذا القرن وبخاصة في إيطاليا وألمانيا. وهو الذي ألقى اللعة ذاتها بميدان علم الجمال فلم يعتد إلا بأفعال التعبير وأنزل منزلة الفروع المجردة كل ما يدرسه علم اللغة « علمياً » كعلم الصوت وعلم القواعد وعلم النحو وعلم الاشارات وما الى ذلك. وكان يقول : « ومدار البحث عندنا هو الاعتراف بأن الصيغة الحسية الفريدة والحقيقة اللغوية الوحيدة قائمة في عملية الكلام الحي، والجملة والمقطوعة والصفحة والقسيده والأبيات. وليست قائمة في الكلمة المنعزلة في حد ذاتها ولا في تجميع آلي للمفردات المتناثرة ». وابلغ دليل على ذلك ان كروتشه اذ اطلع على اعمال شبنيزر رأى فيها الشجرة اليانعة المنبثقة من الفرسة التي غرسها قديماً. وهو القائل : « من الواضح بعد الآن اننا لا نقف على حقيقة اللغة الا في اللسان وبالتالي كوظيفة من وظائف ذهن الذات الناطقة ». ولما

ذهب شينتز الى القول : « انه ما من شيء في النص الا استجاب الى خاضرة من خواطر الكاتب » ، جاء ذلك القول تأييداً لادعاء كرونش الذي جعله في عداد اتباعه . لكن الأمور في الواقع ، جرت بعد ذلك بحري مغايراً . ولا بد لنا من الملاحظة بان شينتز في واقعيته المتأنية وعنايته البالغة بجزئيات الصنعة واحترامه الصيغة الأدبية ، قد أولى المادة اللفظية ومنذ البداية ، اهتماماً لا نلقاه في مدرسة كرونش المثالية التي كانت تتمجّل الوصول الى تحديد « المضامين » الروحية والفصل فيها . ولا بد من تذكير القاريء ان كرونش في نهاية المطاف قد ابتدئ حيال « النقد الأسلوبى المزعوم » بعض المشاعر التي هي اقرب الى الامتناع ، وحاول ان يجد له اصداراً يشتبه بهم من ناحية الشاعر دانونزيو D'Annunzio وارباب « الشعر النصرف » ، والباطنية - باختصار في الخط المتراجع .

كتب شينتز يقول : « كان من عادتي ، عندما اطالع روايات فرنسية حديثة » ان اضع خطاً تحت العبارات التي بدت لي بعيدة بعداً واضحاً عن الاستعمال الشائع . وكنت اقرن بين المقاطع المشددة عليها فأجدها في الأغلب منطوية على بعض اوجه الشبه . وخطر لي ان امتدي الى انقسام المشترك لكل هذه الاستعمالات المنحرفة او لغالبيتها العظمى على اقل تقدير . وتساءل صاحبنا : « ألا يسمنا ان نقف على الأصل الروحي المشترك او على الجذر النفسى » لهذا التباين ، كما يمتدي عالم اللغة الى الجذر الاشتقاقي خلف ذمرة معينة من المفردات ؟

فالمشور على « التباين » écart في الأسلوب بالمقارنة مع الاستعمال الشائع ، ثم تقدير هذا التباين واعتباره سمة معبرة ، ثم الملامة بينه وبين روح

الأثر الأدبي والمطبعة العام ، وإطلاقاً من هنا ، استنباط الخصائص الفريدة
للتبعية المبدعة ومن خلالها تحديد نزعة عامة من نزعات العصر : ذلك هو
المسلك الذي سلكه شبيتر في بداية أمره . ولئن ظل استقصاؤه داخل العمل
انفني فترة طويلة من الزمن : فما ذلك الا ليفضي به الى حقائق انسانية تقع
خارج نطاق الأدب . أي ان الأثر الأدبي يشير الى محات خاصة ويستند الى
مهاد اجتماعي (من لغة سائدة واستعمال شائع) ويستقرئه الناقد حتى يهتدي
الى الضوء الذي يلقيه على نفسية فردية ، وهذه النفسية الخاصة يتم تفسيرها
بوصفها تبانياً لا بد من ان يستوعبه التطور الاجتماعي العام . فاذا تكلم الكاتب
كلاماً فريداً في باديء أمره ، فما ذلك الا لأنه كان ينطق مسبقاً باسم الجماعة .
ومعنى هذا ، في طريقة شبيتر الأولى ، ان الانحراف في الأسلوب ، أو التباين
الأسيل كان ظاهرة انتقالية يمكن تحديد معالمها استناداً الى ركيزة جماعية
سابقة . وسوف يكتب لها بعد فترة من الزمن ان تذوب في غمرة ذلك
الذخيرة من الألفاظ التي يتصرف بها الناس عامة ، أي داخل ثقافة تفردت
بها حقبة معينة من احقاب التاريخ .

ولعل المعاصرين من القراء الذين يريدون للمعرفة الأدبية ان تتفصح
للتشمل علم الاجتماع وعلم النفس ، يرون ان المراحل الأخيرة للمسلك التقدي
المشار اليه سريرة مبشرة صيغت في شيء من العجلة والتهور . وكان شبيتر ،
عند تحديده بعض خصائص الأساليب : يبدع مفاهيم جديدة توصل اليها
بفضل ما أوثني من نظر مرهف ، ويستحدث تعابير باللغة الأثر سديدة المرمى .
كقوله في التعبير الكلاسيكي انه يقصد الى « التلطف والدمامة فكان له وقع
الهمس » ، وقوله في صدد الكاتب شارل لويس فيليب انه يصور التوازع
العاطفية حتى « تكاد ان تكون موضوعية » . وقوله في أسلوب الكاتب رامو

Ramuz انت فيه ايجاز المتصوفة . ثم يطلعننا شبيتر على الاعداد الواسع الدقيق الذي يفضي الى تلك الصيغة التركيبية الجامعة ويؤيدها . لكنك تشعر . في المقابل ، وكأنه أخذ على حين غرة حين ينتقل الى معيد علم النفس والمجتمع . وربما نمد الى مفاهيم سطحية تتعلق ببيكولوجية الشعوب وتصنيفات العواطف ونماذج العصور . والواضح ان هذه الهضات النسبية ، ان دلت على شيء ، فانما تدل على انت شبيتر قد ادرك ضالته حين يفرغ من تعريف الأسلوب . وهل هناك ما يدعو الى تجاوز ذلك الحد ؟ فاذا ما تحدد الأسلوب تحديداً كاملاً . كانت معناه انك اطلعت على الفعل أو على الملكية النفسية التي اعطته صورته وانك اطلعت على موقف الكاتب من العالم الخارجي وعلى واقعة اجتماعية معينة . فيحق لعلم الأسلوب . من بعض الوجوه . ان يحل محل علم النفس وعلم الاجتماع ، بدلاً من ان يستعين بهما . ويجب عليه ان يزودنا بما ينظم من المعرفة اكثر من غيره من العلوم . وبالتالي ، ادرك شبيتر ، على مر الزمن ، ان من العبث اضافة أية معلومات الى استقصاء الأسلوب . فاذا فرغ منه ادرك حداً ايستمرولوجياً هذا اذا بقي اميناً الى مستبقاته المثالية . فالصيغة التركيبية للأسلوب اذا استغلصت تجريبياً ، تتميز برحفتها صيغة شاملة (اي انها «كيان» داخلي ومنمخسة ونوعية) لأنها اختصت بلسان خاص . هذا الى ان مطالعة شبيتر للأثار الأدبية هي مطالعة واثقة مطمئنة ، تقب على النص كما يتوفر لها ، نعلمه وتهتدي فيه الى اعتراف كامل . فلا ينبغي صاحبنا الى النص مقاصد خفية مضللة ولا يرى فيه قوة ساجبة تضاف الى قوة ايجازه كما لو انطوى الكتاب على امور تختلف عما يجهر بها صراحة . أو شمل اضافات مستترة . لا يريد شبيتر للتفسير الا أن ينطلق من الظاهر المعلن الى ما هو أوضح ابانة واعلان . فالمثل السائر الذي يقول : « لا شيء في الأسلوب الا كان في قرارة نفس المؤلف » يمكن قلبه رأساً على عقب والتصريح

لأشياء في قرارة نفس المؤلف لا تحقق « فعلاً » في الأسلوب . وتبقى العملية الحسابية دون رواسب ، فكل شيء جلي واضح لمن يحسن النظر ، ولا لزوم لمضنون والشبهات حول الغايات والأهداف التي سبقت الانتاج الأدبي ولا ما توارى خلفه من آثار عاطفية أو اجتماعية أو اقتصادية . فهناك مبدأ ذاتي يتحكم بالعمل الفني ويمكن ادراكه على صعيد الشكل ادراكاً بينياً : كل شيء قيل ولا يوجد بعد ثمة شيء في الظل . وبالتالي نغنيينا الدراسة « الفينو منولوجية » الصحيحة للأسلوب عن اللجوء الى نظريات فرويد أو ماركس التي تقحم النص في أمور يسمى اليها الشارح بالذات . ولا يعني ذلك ان شبيتر يفغل التاريخ ولا يعبأ بدراسة « اللا شعور » ، بل هذه كلها عناصر تدور حول المركز النشط الفعال الذي يبرزه علم الأسلوب .

والواقع ان فكرة « التباين » *écart* في الأسلوب هي فكرة مفيدة بالقياس الى ما تثير من المسائل (ونحن في هذا الصدد أقرب الى آراء سارتر *Sartre* في مفهوم « التفاضل » الذي عرضه بنفسائه « المسائل المنهجية ») وأولى هذه المسائل تتعلق بما يزعم شبيتر من تكافؤ بين قيمة « التباين » كدلالة فردية وقيمه كقرينة تاريخية . ويمكننا ان نقول في هذه الفرضية بأنها متفائلة لأن « الانحراف التفاضلي » *Déviation Différentielle* الذي يشير الى نزاع الفرد مع محيطه ، يصير عنده قرينة تدل على التقدم التاريخي . أي أن الأسلوب الشخصي الذي يعارض به الكاتب بيئته يعدو في نهاية المطاف الوسيلة التي تساعد على تغيير محيطه (أو بنيتاً بهذا التغيير) . واخلق ان الفرد يناهض بيئته وزمانه ولكن في نطاق البيئة والتاريخ . فهل تم العملية دون رواسب ؟ ومن يضمن لنا ان الكلام الفريد الذي يأتي به الكاتب يشق التقدم أو التطور وانه سوف يلقي تأييداً له اذا تجدد استعمال اللغة ، فيصير التباين بعد حين

خاصة من خصائص الثقافة المتوسطة ؟ معنى ذلك ان الأثر الادبي قد لا يلقى الرضا والاستحسان ، وان الناس قد اقبلوا عليه اقبالاً سريماً .

وربما ذهب بعضهم الى القول ، خلافاً لما ذكرنا ، ان أنفُسَ ما في التباين هو ما لا يدركه الاستعمال الشائع ولا يذوب فيه ، وان الكاتب حين يبدع تعبيراً يتوجه به الى الناس كافة ، يحفل مسبقاً بالأصداء التي يثيرها . فهو يخرج عن المنن المألوفة ويتمهل وحده تبعه التمرد والأنفصال . ولكننا من جهة ثانية نستطيع القول بأن الكلام ، مهما بلغ من شدة تباينه ، يندرج لاحتالة ضمن سياق تاريخي واجتماعي . وإذا كان بوسع الناقد ان يفسر الانحراف في علاقته بالعصر ومنازعات ذلك العصر ، إلا ان هناك رغبة تدخل في المصادر الذاتية للانحراف ، منذ العهد الرومانسي ، وتؤكد الميزة القريدة للتجربة الشخصية ، مما يعزها في تطرفها ويضفي عليها روعة الأصالة ، متجاوزة في ذلك كل « حقيقة » عامة مشتركة . والانسان المتطلع الى التفرد لن يقبل ان يذوب اسلوبه الفذ في اللغة « الجاهزة » أو في مجموعة من المواصفات المسبقة العامة التي اجمع الناس عليها .

منذ القرون الوسطى يقول المثالي السائر : « الفردي لا يوصف » فإذا لم يقنع الكاتب باعطاء صبغة شخصية للغة الشائعة ! وجب عليه في نهاية المطاف ان يخلد الى الصمت ، وان يحرم نفسه من نعمة الكلام ؟ أي أن التباعدي في حدوده القصوى معناه الانقسام واستحالة التعبير أو الباطنية . وذلك هو صمت الرجل المعجب بنفسه ان لم يكن صمت الرجل الموسوم . ويرى هيجل Hegel ان الوجدان المولع بصفاته المطلق لابد ان يفضي الى هذين العُجب والغرور . فلا تتم عملية التواصل حين يقف الانسان موقف الأزدراء بكل ما لا يعرب عن ذاته اعراباً صرفاً ، ويلتزم مبدأ الاخلاص والدقة الصارمة .

وقتش ينطوي الفرد على سره الدفين فلا يبدو عليه (واحياناً في صورة فاجعة)
 إذا استعلاء الكائن المطلق الذي احاط نفسه بالأسوار من كل جانب . فإذا
 نقص «التواصل» (اي تعذر توجيه رسالة الى القراء صيغت في لغتهم واستهدفت
 غايت عملية مباشرة) بقيت مع ذلك طريقة أخرى « للتعبير » (وهي خلق
 اشارات خاصة تدل دلالة صحيحة على قرارة نفس المتكلم) .

وكان « كروتشه » Croce قد اخذ بهذا التمييز بين « التواصل »
 و « Communication » و « التعبير » Expression ، بما أتاح له القول : « الفردي
 هو مما يمكن التعبير عنه حتى في حال الجنون » . أي أن الجنون هو التعبير
 الذي لا ينقل شيئاً الى الناس ، لكنه قابل للتفسير بفضل علم الأسلوب أو
 علم التعبير الذي يستنبط المعاني حيثما استعصت على الفهم والادراك . وطالما
 ان هناك حضوراً انسانياً يشير الى ذاته ، ولو لم يستطع (أو لم يشأ) ان ينقل
 شيئاً ما ، وطالما استمر هذا الحضور وامتنع عن السقوط في مهاوي العدم ،
 بقيت لدينا امكانية القيام بجهد لفظي حتى نجعل « المعادة النفسية » قادرة
 على الافصاح ، أو إن امكن ، قابلة للنقل والتواصل : فالكلام ذو الوقع
 الشديد ، يستطيع ان ينقل ما تفرد به الانسان ، كيمستطيع ان يفرد التواصل .
 وإذا ما عثرت هذه الرغبة في التواصل على نبرتها الخاصة وعبارتها الفريدة ،
 كان الأسلوب وقتئذ حلاً وسطاً بين « التجربة النفسية » الخاصة وبين تلك
 القبول الشككية التي تعيق اخراجها الى حيز الوجود . وخصائص الأسلوب
 الذي ينشئ مجموعة منتظمة من الصيغ ، تجعل التجديد وتوليد المفردات
 يحوزان قبول القراء « واعجابهم » . فإذا اقر القارئ ، يبدأ التوليد والتجديد
 اذبح له ذلك ان يتقبلها قبولاً حسناً ولو أنه لا يستطيع استخدامها في كتابته
 الشخصية ، يكفي ان يحظي باهتمامه . ثم يأتي كاتب آخر فيكتشف ألواناً

جديدة من الكلام ويحدث تبانياً مغايراً . وهذا أحد مظاهر التطور الأدبي المعاصر ، أو أن شئت ، « المزاودة الطليعية » الحديثة . علماً أن ما يرمي إليه المحدثون ليس دائماً التعبير عن مشاعر مستحدثة بل هم يريدون أن ينقلوا إلى الجمهور ، اغراضاً ، أدبية جديدة .

الأسلوب إذن لا يعني الخاص الصرف ، لا لا يعني الكلي ، إنما هو خاص يسمى إلى الكلية . أو هو كلي يتوارى ليحيل إلى حرية فذة . ذلك هو ، على أقل تقدير ، المعنى المتوازن الذي يعطيه شيتزر لفهوم الأسلوب . فهو يتضمن خروج الفرد على بيئته كما يتضمن مصاحته معها بوساطة الانتاج الأدبي . فالتعرف إلى الكاتب من خلال أسلوبه معناه التعرف إلى وجدان إنساني يعرب عن ذاته في أصالة مميزة ، وكذلك الوقوف على قدرة كلامية كفيلة بملء الفجوة الفاصلة . ولئن كان التباين في الأسلوب ثمرة التفرد ، فإنه يشير إلى تلك الحرية التي « يتعذر الإفصاح عنها » . مثلاً يشير إلى الفعالية التي قضت على التباين عندما أبررت إلى حيز الوجود . فهو إذن في بادئ أمره لا يريد التواصل ، لكنه مع ذلك يدرك تواصلًا شديداً . ويزيد من قدرة الكلام . فالكلمة الأدبية هي الأداة التي يتحول فيها الانحراف المرضي إلى حفاقة خلقة . فلم يكن التحدي المتمرد إلا رفضاً مؤقتاً للتواصل في منظومة لغوية مغفلة وبطريقة جامدة . وبالتالي اشتمل التعبير على « العنصر الذي يتعذر ادراكه » لكن نجاع الأسلوب أنعش صلة اللسان بالعالم ودعما .

ولكي نقدر التباين الوارد في الأسلوب تقديراً صحيحاً ، ولكي نفصل في قوة تعبيره وإيحائه ، ينبغي لنا أن نطرح سؤالاً إضافياً : هل تفر البينة الثقافية مثل هذا الفاصل ، وهل نحكم له أم عليه ؟ ولا بد لنا من تقويته

سنداً إلى التساهل الذي يبديه المجتمع في صدده . ففي بيئة مثل بيتنا
 تكون الغلبة عادةً للأصالة فيتنافس الأدباء حتى يقدموا لنا لغة قشبية ،
 وفصلاً لا تتوقعه إطلاقاً (سواء في الأسلوب أم في الأخلاق) . وليس ذلك
 ، لأمر اليسير . ولكن حين يقدم الفاضل أمراً مألوفاً . ويصبح بدوره عادة
 تقليدية ، فإن يستطيع رجل مثل الطونان أرتو Astand (وهو صاحب
 كتاب اسمه « الفاضل الكبير » Le Grand Ecrit) أن يخرج عن السنت
 مأثورة ، بل ظهر . من حيث لا يتحسب ، بمظهر الأديب والبطل الشهيد بفضل
 ما أحيط به من هالة مقدسة نجحت عن عنة الجنون التي قاساها في آخر
 حياته ، وبفضل ذلك الكبت الشديد الذي عاياه ، وتلك الصرخة العنيفة
 التي صدرت عنه . ثم أن نجح أرتو . و الاقبال الذي حظي به بوصفه « متنبئ » ،
 قرن العشرين ، والتعليقات التي انتهت على مؤلفاته ، كل ذلك ينهض دليلاً
 على أن أعماله المعجبية الفاسحة كانت تستجيب إلى توقع الجمهور . ثم أننا نشترط
 على الأديب ، حتى نتذوق أدبه ، أن يتميز بنبذة خاصة وإن يعبر عنها تعبيراً
 لا يجاريه فيه أحد . بل أننا نذهب إلى القول : أن ثقافتنا تتقبل الفكرة القائلة
 بأن الأدب حركة مستمرة من « الانحرافات » ، أي أنه أشبه بمحفل تضاربت فيه
 اللهجات والأساليب المتكررة الأصلية . فالفاصل إذن هو القاعدة عندنا ،
 والشئ الوحيد الذي لا يمكننا توقعه هو المثلث الذي يسلكه هذا الفاضل
 عند المؤلف الناصي . لكننا نعلم أن هناك ثقافات غير ثقافتنا ، كانت في
 بعض العصور تتوقع الفاضل في الأسلوب وتحدد له اتجاهه ، وبنيت والأغراض
 التي ينبغي له أن يتناولها . وحينئذ يطلع القراء على تعبير أدبي فريد ، أو عدة
 لغات أدبية تغاير كلها الاستعمال الشائع ، لكنها تضع مجموعة من النظم
 والقواعد وتنشئ قيوداً شكلية لا تدع للإبداع الشخصي إلا مجالاً ضيقاً من
 الحرية . وحينئذ يقوم الفاضل على أسس عامة مفقولة تصنف ضروب القول .

والوان الشعر والنبذة الملائمة وما الى ذلك . ومثلما تضفي الأعياد الدينية ، في نظر الجماعة ، ضرباً من القداسة على بعض التصرفات التي تخالف التعامل اليومي ، كذلك تحدد اللغة الشعرية - وهي لغة مقدسة - مجال الضمير التي يقام فيها مهرجان اللسان . وبالتالي ينشأ لسان جديد بعيداً عن اللغة المائدة ، وتكون العامية نظير آله خارج نطاق الأدب . ووقتئذ يحدد الأسلوب نظاماً لغوياً جزئياً (أو مصطلحات فرعية) يتبادل فيه أعضاء جماعة ماضوروباً من التعابير المشتركة . في مثل هذه الحال يكون للأسلوب (أو ه الكتابة ، على حد قول رولان بارت Barthes) قيمة المؤسسة . فلا يبدع الكاتب أسلوبه بل يشارك فيه الكتاب الآخرون على نحو من التوفيق . ويستند التحليل آنذا الى اللون الأدبي المستخدم ، ويعدنا الى مؤسسة اجتماعية لكنه لا يدلنا على شخص المؤلف . وربما كان لكل مؤلف نهجه الخاص في المشاركة بالمؤسسة ، وربما تنسى لأذن مرهفة ان تدرك الطريقة الشخصية والنبذة الأصلية في تطبيق قواعد الأداء ، المفروضة عليه فرضاً ، الا أنه من العسير تمييز هذه الطريقة الفردية للأداء . والحقيقة البديهية الوحيدة التي تبقى ماثلة أمامنا هي حقيقة الأثر الأدبي أو بصورة أعم ، حقيقة تلك البيئة الاجتماعية التي تتجلى فعلاً في الانتاج الفني وتتحكم به .

وهذا هو السبب الذي حدا بشيترز ، منذ عام ١٩٢٠ ، الى التحليل عن المرامي النفسية التي كان قد صاغها سابقاً ، وآثر منهجاً يظل فيه التحليل (أو معظمه) داخل العمل الفني ، ينقب فيه ويحصه حتى يحلوه من الداخل ويكشف الستار عن علاقته الضمنية : وهو راض كل الرضى بهذه القراءة المستفيضة ويعمل الناس بصنوع اليه - تماماً كما تعزف القطعة الموسيقية : يقول شيترز :

« قبل القرن الثامن عشر » كانت السائد هو الموضوعات المشتركة ... لا الوصف
لغيري ... وهناك اعتبار آخر صرّفي عن التحليل النفسي للأسنوب لأن هذه الدراسة
يست في حقلها امرها الاشكال آخر من دراسة « السيرة الذاتية » وهي عرضة للتخريف
والاختلاف كما يقولون اليوم في أمريكا ، ولم استطاع التأقّد . فرضاً . انت يصل جانباً من
جوانب الانتاج بتجربة مفيدة عاشها الكاتب . فليس من الناب . بل من الخطأ . القول ان
هذا التوافق بين الحياة والأثر الفني يسهم تلقاً في جمال الانتاج . فالتجربة الشخصية لا تعدو
ان تكون مادة أولى . شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبية مثلاً .

لذلك انصرفنا عن بحث الحالات النفسية وشرح أساليب المؤلفين انطلاقاً من « مراكزهم
العاطفية » وجعلنا تحليل الأسنوب خاضعاً لتفسير الأثر بوصفها « منظومات شعرية غائقة يجد
ذاتها » دون اللجوء الى مزاج المؤلف . « منذ عام ١٩٢٠ سلكت هذا السلك الذي اسميه
اليوم « النهج البنيوي » .

وربما بدا لنا ان شيتزر ، عندما عدل عن تتبع الحياة النفسية
للمؤلف واملكت عن الرجوع الى « التجربة » التي عاشها ، قد تحلّى عن جانب
هام من جوانب أبحاثه السابقة . لكننا اذا نظرنا في الأمر ملياً ، وجدناه لم
يستهدف من الدراسة النفسية تقصي الوجود الواقعي للكاتب . أو معطيات
سيرته ، أو مقاصده كما تشير اليها الضبطات المتحوّلة للنص . بل كان التحليل
النفسي الذي مارسه شيتزر لا يبارح مستوى المشاعر التي تضمها الأثر الأدبي
مباشرة . فهو يرى في النص ذاته دلالات عاطفية صريحة ومشاعر واعواء
لا يكتشفها في تجربة داخلية سابقة ربما تخللتها حوافز غامضة حجبتها الكتابة
أو غيرت من معالمها بعد حين . فكان تفسيره الأسلوب افصاحاً عن مضمون
جلي أو إبانة لمغزى واضح . أو ثمرة الانتباه المنصب على الأثر الأدبي . فالقراءة
الصحيحة تضع بين يدي القاري ذخائر وفيرة ظاهرة للعيان ، وتقضي به الى
أمور في غاية التعميد والترصيص ، حتى يستحيل عليه علباً السعي عن عالم
خفي مستتر . وعالم الأسلوب لا يستبدل القنيص المحقق بالوهم الباطل . هذا

من جهة ، ومن جهة ثانية لا بد لنا من القول ان النصوص الأدبية لا تجبر
وراءها ذبول الماضي ولا تحمل هذا العبء من الذكريات المريرة التي يجعلها
المريض ممن يروى عنهم العالم النفسي . فكل ناس من النصوص الكبرى يتضمن
في طياته اصوله الأولى ، وبداياته الخاصة . ما لم نكف عن معالجته كتص
أدبي . ونقصه على أن يكون مجرد وثيقة من الوثائق . وفي الفترة التي ظن
فها شبيتر انه أولى أهمية فائقة بعلم النفس ، كان يقبل على الآثار الفنية
يوصفها نصوصاً نابضة بالحياة ، ولم يعرض لها أبداً بوصفها وثائق هامدة . وهو
لكني يحدد نفسية المؤلف ، قنع بفرضية « الفيس » التي تجعل من الذات المصدر
أو الشبع الروحي لكل ما يتحقق فعلاً في العمل الأدبي .

ثم يمكن « المركز العاطفي » اذن سوى المائل النفسي للبدء الناظم
للأثر : أو صورة المؤلف الذي عثر عليه الناقد في الانتاج بعينه . وبعد ان
أدرك الباحث روح النص ، وبعد ان وقف على ميزاته الخاصة ، اسقطها على
الكتاب وتوسع في فهمها حتى انشأ منها مزاج المؤلف أو النموذج المركزي ،
لعالمه الذهني . فيتطابق النص آنذا مع مصدره النفسي المفترض تطابقاً
دقيقاً ، ويغدو احدهما من قبيل اللغو ويصبح التفسير من قبيل الاحالة التي
لا مبرر لها . والاشارة الدقيقة الى كيفية انتظام النص تمنينا عن أي تفسير
آخر . وحسبنا القول ان أسباب النص واردة في كلفته ، وان غايته ماثلة
في كماله . فاذا عرضنا عن « المراكز العاطفية » لم نفقد الاسراباً مختلفاً
لا اتصاله المعرفة الثابتة ، بينما تنجلي في الأثر الأدبي معالم شخصية ثانية ذات
قدرة خلاقة . وبالتالي يمكننا ان ندرك المؤلف كما ابداع ذاته من خلال اعماله ،
لا كما امكن أن يوجد قبل هذه الأعمال . وتلك هي نظرية خصوم السيرة
الذنية والثرعة النفسية من امثال « مارسيل بروست » في كتابه « الرد على

سانت بوف Sainte - Beuve ، والسويسري بوريس دو شلوتز Schloetzer
وغيرهما ...

ان الحدس الذاتي يمكن رده الى الدلالة الحاثة للنص بحيث يصح
زائداً : فبوسعنا الاستغناء عن هذا المثل المربك . ولكن ما هو حينئذ مصير
مفهوم « التعبير » ؟ ألا ينبغي الاعراض عنه بدوره واغفاله كهم باطل ؟ لقد
كان النقد المثالي (عند كروتشه وفوسلر ، دون شيتزر) يريد ان يساير
الحركة التعبيرية المنطوقة من حدس الكاتب حتى الانتاج الأدبي أو ان يبعثها من
جديد . وهذا هو الادعاء الذي يبدو باطلاً . والمعروف ان هناك نظرية
جمالية في « التكوين والانشاء » أوست باستبدال مفهوم التعبير بمفهوم
الانتاج . واستخدمت هذه اللفظة من قبل النظريات المعاصرة المعادية للنزعة
المثالية ، وآثر الماركسيون أيضاً استخدامها لأنهم ادركوا فيها معنى الجهد ،
وهو المعنى الغائب غياباً منكراً من لفظة « التعبير » . ومن الجدير ان نعيد
الى الأذهان ، في اعقاب هانز جورج غادامر Gadamer ، ان الرومانسية
اكتبت مفهوم « التعبير » لوناً شخصياً في حين انه يشير ، في العرف
الكلاسيكي وفي تعاليم البلاغة التقليدية ، الى مجموعة الآثار الفنية الكفيلة
بأحداث انطباعات معينة في ذهن المستمع - وذلك هو معنى « التعبير »
الموفق السديد - وعندما يحدثنا شيتزر عن الموضوعات العامة لدى الكلاسيك
وفي القرون الوسطى من جهة أولى ، وعن البنيوية المعاصرة من جهة ثانية ،
فانه يشير بذلك الى نقطتين رئيسيتين يمكن ان تتبناها نظرية في الأسلوب
تعارض النزعة الذاتية الرومانسية .

إلا ان هناك رداً محتملاً على هذا الانتقاد الموجه الى التعاون بين
المعرفة الأدبية وعلم النفس . فلا لزوم الى البحث عن « تجربة داخلية » أو

حدس ذاتي يتمثل فيه الأثر الفني بصورة مسبقة وفي حال من الطهارة والصفاء .
 أو في جوهر عاطفي وروحي . ولا لزوم إطلاقاً إلى قبول مثل هذا الانبثاق
 الأفلوطيني الذي ينبعث فيه الانتاج الأدبي من قرارة نفس المؤلف كما يصدر
 الكون عن الواحد . فالأثر الفني لا ينبئ فقط عن تشابهه بتجربة الكاتب
 الداخلية بل ينبئ أيضاً بتغايره معها . فإذا توفر لدينا من الواقع ما يبيح لنا
 ان ننشئ صورة « محتملة » لشخصية المؤلف الواقعية ، كان بإمكاننا ان نقف
 على تباين جديد أفاد منحه الأثر ليتجاوز المعطيات الأولى للتجربة ويقوم
 بتحويلها . وفي هذه النظرة التفاضلية التي تفرق بين الانتاج وإحياء النفس ،
 لا تعود الغلبة لمبدأ « الفيض » أو الانعكاس ، بل لفكرة الابداع والرغبة
 الخلاقة والتغيير الساجح الموفق . إذ ينبغي لنا الاطلاع على الإنسان ووجوده
 الواقعي حتى ندرك ما يعارضه الأثر وما هو مقدار « سلبية » . ولنا أمل .
 الحق في القول بأن « المركز العاطفي » للعمل الفني لا يطابق « المركز العاطفي »
 للوجود الواقعي . فهناك انحراف عن المركز بفضل الأثر الأدبي . وبالتالي
 لا تعيننا الدراسة النفسية على توضيح الانتاج الفني مباشرة بل تعيننا على
 ادراك كيفية الانتقال اليه . فهي وإن ظلت عاجزة عن شرح الأثر انطلاقاً من
 شروطه الكافية ، إلا انها على كل حال تجعلنا نقف على شروطه الضرورية . وهي
 قادرة . من خلال الانحراف الخلاق ، على ان تحدثنا عن المركز البدائي
 المهجور . وليس هذا بالشيء الشافئ لتفسير ، إذ لا بد من تحديد نقطتين على اقل
 تقدير حتى نفهم الفارق .

لم يغير شبيغرد ، في نظره البنوية الجديدة . من نقطة انطلاقه المعتادة
 في تحليل الأسلوب ألا وهي الاقبال على النص بدءاً من جزئية يميزها الانتباه
 ويعملها تخضع الى فحص تجريدي دقيق . لكن استقصاء الفاصل يوجه فكر

التأقء الى التفاصيل التي خرجت عن السنن المألوف والأشكال الغريبة (شريطة ان يكسبها تكرارها دلالة معينة) . أما المقاربة البنوية . كما فهمها شبيتر ، فهي تترك للباحت مزيداً من الحرية في التنقيب . إذ يتم اختيار الجزئية الاساسية بعد قراءة مسبقة لمجموع الأثر ويمكن انتقاؤها اما لقيمتها التفاضلية واما بسبب طاقنها المصغرة على التمثيل ، أي قدرتها على ان تعرض لنا منذ الآن ، وعلى صعيد الجزئيات ، ما يعرضه الأثر بكامله . فلم يكن تغيير المبدأ ، عند شبيتر ، حاسماً من الناحية العملية ، لأنه كان في أسلوبه الأول يربط التبيان مباشرة ببنية النص الأجمالية . وغني عن البيان انه كان يحدد الفاصل استناداً الى الاستعمال الشائع خارج الانتاج الأدبي ، أو الى بيئة اجتماعية - لغوية سابقة . لكن الانحراف مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأثر ، فهو « ذائب » فيه ، وهو الذي يجعله مفهوماً . فالجزئية إذن منحرفة بالنظر الى المحيط الخارجي ، بيد ان شبيتر يشرحها مباشرة بوصفها قرينة تشير الى المبدأ الذي قام بإنشائه التكيان الداخلي ، للأثر الفني . كل ما فعله إذن منذ عام ١٩٢٠ ، هو أنه دعم دراسة بنوية كان يمارسها منذ زمن بعيد . وهو - كما نرى ، لم ينقطع إطلاقاً عن الانتفاع بالمكتشفات الإضافية والمعلومات الخارجية اذا كانت مفيدة له ، بعيداً عن كل تعصب منهجي . فكانت دراسة البنيات الداخلية للعمل الأدبي مدعومة بما تزوده المقارنات الواسعة (الضمنية في بعض الأحيان) .

ولقد ظهرت ، منذ وفاة شبيتر (عام ١٩٦٠) ، مذاهب في التحليل البنوي الدقيق . ودراسات تطبيقية ذات نزعة تقنية صارمة ، وبازائها يبدو صاحبنا وكأنه يتقار كفيفاً لذوقه وأهوائه . فهو لم يتقدم بنظرية معينة او نهج محدد لدراسة البنية . بل عرض لنا طائفة من الأبحاث النابضة بالحياة ، تبعاً للظروف والملابسات الملائمة . وأياً كان تعلقه بالمثل الأعلى العلمي . فقد

قاوم فكرة « التهج » الذي تتداوله الأيدي ويكون أداة آلية شاملة . وكان
 على يقين بأن التعصب التهجى ما هو ، في الأغلب ، إلا قناعاً يخفي وراءه نقصاً
 في الاطلاع ، وتوهمياً يساعد على تفضية الجهل . اذ يعتمد بعض الناس ، بدافع
 جهلهم التاريخ والآثار الأدبية ، الى صنع ادوات بدائية ساذجة - لا بد لها
 من قالب علمي لتلقي الروح في نفوسنا - لا يستعصي عليها مر ولا « كتاب
 ولا لغة ولا ثقافة . وبالتالي - غير شبيتر من كل هؤلاء الادعياء الذين يعتبرون
 التهج إجرائياً حين ينكروا تطبيقه تكراراً آلياً . فكان يقول . في ساعات
 غضبه ، انه أولى بنا حينئذ قول الرجم بالغيب . والاقرار بأن المعرفة ، في
 علم الأسلوب ، هي ثمرة « الذكاء والوعي والتكرار » . ولا ينفك شبيتر هذا
 الموقف دفاعاً عن الخدس الشخصي للناقد . المقسم بسمه « اللاعقلانية » ،
 بل يرى أنه لا بد لعالم اللغة من ان يتصرف تصرفاً حراً بالمواد والأدوات
 التي يفردها له العلم العقلافي حتى ينشئ علاقة شخصية بالأدب . وينتهي كتابه
 « دراسات في الأسلوب » (الصادر عام ١٩٣٨) بالنصيحة التالية : « اياك
 ان تحذو حذوي . وتلك نصيحة يحذر بها ان تنقش في كل صرح من صروح
 التعليم » . ولكن ألا يعني هذا أنه يقرب البحث النقدي من نطاق الشعر
 ويبعده من الشمول العلمي ، الموضوعي ؟ وكان يوسع شبيتر ارت يرد على
 هذا السؤال بقوله ان المعرفة اللغوية أمر مركب ، يتدخل فيه مداخلة
 جمالية الوقوف على مادية النص الموضوعية والميزة الشخصية الفريدة
 لقراءة الناقد التي هي دوماً فريدة وخاصة . وانت تجده في جميع النصوص
 حيث حدد آراءه النظرية ، لا يلج كثيراً على الوصف الموضوعي للبنية
 بل على الجوانب الذاتية للبحث . فهو لا يتساءل : ما هي البنية وكيف
 السبيل الى شرحها علباً ؟ بل يتساءل : كيف يتأتى لنا أن نفهم البنية ؟
 أي أن نزعت التهج كانت وصفاً لشبيرة التفكير ، وهي ليست « وحفة » .

جاهزة ، ولا طريقة عامة للاستعمال ، ولا وسيلة يتوصل بها الآخرون . بل كانت نظرة متبصرة تعكف على تحليل المراحل المتعاقبة التي تتحول فيها صلة القارئ بالنص شيئاً فشيئاً كلما ازداد ادراكاً للمعنى العام . أما أن تكون هذه النزعة المنهجية قد صيغت بعدياً لكي تبرر بعض الشيء الممارسة الضوئية التي استخدمها صاحبنا بفطرته ، فهذا ما لا ينكره شيبتر فيما أظن . وأي مذهب منهجي . على الصعيد التجريبي ، (وعلم الأسلوب إما أن يكون تجريبياً أو لا يكون) ، لا يحجب في أذباله ممارسة لطويلة ومسلطة كاملة من المحاولات المترددة التي لا تخلو من المجازفة ؟

فالنهج الذي آثره شيبتر مؤلف من عدة مراحل : الانطلاق من فهم أولي مؤقت لمضمون النص الاجمالي ، ثم الوقوف عند دراسة مفضلة لجزئية تبدو هامشية في ظاهر امرها (عملاً بالقول المأثور : « الله يعمل سره في اصغر خلقه ») ، والانتفاع بكل ما يزوده العلم والخدس الشخصي من معارف ، والموازنة بين الجزئية التي اوضحها وبين المجموعة الكلية التي ادركها ادراكاً اولياً ، والنظر فيما بينها من اتساق وملائمة ، واستقصاء تفاصيل أخرى تأتي سداً لما توصل اليه من فهم يقترب شيئاً فشيئاً من الحقيقة المحتملة . وهو لا يغفل بينه وبين نفسه كل اعتراض طاريء . وشكك ممكن ، واللجوء الى الاختبار العكسي مع بقائه دائماً في حال من الحيرة والحذر مخافة ان نكون العملية التحليلية كلها مسخرة في خدمة فكرة مسبقة تنطق عن الهوى ولا اساس لها من الصحة . وهي - كما ترى - حركة تتردد ذهاباً وإياباً من الكل الى الجزء وكذلك من الجزء الى الكل ، وغالباً ما تتحدد فيها (وبومضة خاطفة من الاشرار الذعني) حقيقة ناصعة انطوى عليها النص منذ البداية ، وادركتها القراءة المتبصرة اليقظة ادراكاً غامضاً في أول امرها لكنها برزت

الآرت. الى وضع النهار بفضل الشرح . لقد كان شبيترز فقيهاً متبحراً في علوم اللغة ، ينزع الى اكتشاف القواعد الكلية ، ويدعو الى منهج لا يقتصر فقط على التوفيق بين الانتباه الدقيق الى التفاصيل والجزئيات - أي الدراسة المجهرية - وبين النظرات الجامعة ، لكنه يجعل أيضاً من تفسير الجزئيات مرحلة لا بد منها من أجل الوقوف على المعنى الاجمالي . ولذلك كان بوسعه ان يعتمد فكرة لعبت دوراً خطيراً في النظريات الألمانية (من شلاير ماخر Schleier macher الى ديلتي Dilthey ومن ديلتي الى هايدجر Heidegger) واعني بها « دائرة التفسير » Sirkel im Verstehen . وشبيترز بالذات ، في مقدمة كتابه « علم اللغة وفريخ الأدب » ، كان قد ادرج طريقته في هذا التيار الفكري .

وهناك ملاحظة صائبة للفكر غادامر Gadamer انه لا يجوز لنا ان نخلط بين آراء شلاير ماخر واتباعه الرومانسيين من جهة ، وبين آراء هايدجر من جهة ثانية . عند شلاير ماخر تصل عملية الفهم بين ذات وموضوع محدد ، وهي تحدث عادة « في نطاق العلاقة الشكلية بين الجزء والكل » أو بالأحرى في نطاق انعكاسها النفسي ، انطلاقاً من تخمين مسبق للكلية حتى تبلغ التفسير الاخرى لهذه الكلية على صعيد الجزء . واستناداً الى هذا الرأي ، قم دائرة الفهم بفضل حركة ذهاب واياب داخل النص وتتكامل عندما يندمج الباحث في الفهم الكامل للنص . ومن المنطق ان تبلغ نظرية الفهم ، عند شلاير ماخر ، ذروتها القصوى في عملية « الكشف » إذ ينفذ الناقد داخل المؤلف ، وانطلاقاً من هذه النقطة . يستوعب كل ما نضمن النص من أمور غريبة وصعبة . أما هايدجر فهو ، على العكس من ذلك ، يصف دائرة التفسير بحيث يبقى ادراك النص مرتبطاً دائماً بالصورة المسبقة للفهم الأولي ، فلا تذوب

دائرة الكل والخزء في الفهم الكامل بل تكون، في تلك اللحظة ، قد رسمت رسماً صحيحاً . فليست طبيعة الدائرة شكلية . لا ذاتية ولا موضوعية ، لكنها تصور عملية الفهم باعتبارها حركة متبادلة بين الموروث والمفسر . واستباقنا المعنى الذي يريجه ادراكنا، ليس عملية ذاتية لكنه يتلقى التحديد من التلاحم بيننا وبين الموروث . فلا تكون دائرة الفهم احلاقاً دائرة « منهجية » بل هي تعبير عن أحد عناصر البنية الأنطولوجية لفعل الفهم .

ولندع الكلام الى هايدجر بالذات حتى يشرح لنا هذه العملية ، كتب يقول : « الدائرة المميزة للفهم ليست دائرة حتمية يمكن فيها لأي صورة كانت ان تتحرك ، بل هي تعبير عن البنية الوجودية للاستباق ، استباق « الدارين » لذاته » . فلا يمكننا ان نخط من شأن هذه الدائرة وان نقول عنها انها مفرغة فارصة ، ولو قبلنا بهذا الفساد . ذلك لأنها تطوي على احتمال صادق في بنوع المعرفة الأكثر إصانة . ولا نبليغ مثل هذا الاحتمال ما لم يلتزم شرحنا التزاماً ثابتاً ونهائياً . ابعاد نظراته المسبقة ونتائج عن كل حدس غير مبرر أو أية مفاهيم سوقية مبتذلة ، وان يدعم بحسه العلمي بالتوسع في الرأي المسبق استناداً الى « الأشياء ذاتها » ولما كان الفهم ، في معناه الوجودي ، لا يختلف عن ادراك الأشياء الماثلة أمامنا ، فان المنطلقات الذاتية (الأنطولوجية الكس معرفة تاريخية تملو في جوهرها على فكرة الدقة الصارمة التي تفردت بها العلوم الصحيحة . فليست الرياضيات أدق من التاريخ . لكنها فقط خبى منه نصافاً . بالنظر الى مجال الاسس الوجودية التي يعنى بها .

(١) « الدارين » Dasein في لغة هايدجر . هو الوجود الانساني بوصفه دوماً خارج ذاته وقرره . الأشياء (٠) .

الفكرة الجديدة التي جاء بها هايديجر في هذا الباب، هي في تأسيده الفهم على زمنية ، الدازاين ، ، فهو استباق يوضع على حدث ، الشيء في حد ذاته . ، والمساءلة التي نريد طرحها الآن لا تتصل بهذا الجانب من القضية ، بل هي مسألة متواضعة ترتبط بكيفية تعريفنا الشيء في حد ذاته ، كما قال « هايدجر » ، مقبباً اللفظة من هيجل) ، كما ترتبط بنظرية شلاير مآخر التي اخذ بها شبيترز على نحو أوضح . فهل يكفيها حقاً ان نولي اهتمامنا فقط مراحل الفهم ومسلكه الخاص ؟ ام ينبغي لنا في الوقت نفسه ان نحس حساباً لنقطة استناد البحث : ما هو موضوعه ؟ وما هي مراميه ؟ وما هو مشروعه ؟ ما الذي نريد فهمه ؟ وكيف نحدد غرض البحث ؟ وفي أي نطاق ؟ أي بكلمة موجزة ، ما هي المعطيات الأولى التي ينبغي لنا الوقوف عليها والتوحيد فـ جـا بينها في عملية الفهم ؟ .

فإذا نحن قبلنا بضرورة الحركة التي تتردد ذهاباً وإياباً بين الجزء والكل أو العكس ، طالعنا في الحال القضية التالية . ماذا نعني بجزء ، وماذا نعني بالكل ؟ وواضح أن الكل ، في نظرية شبيترز ، هو الأثر الفني . لكن الجزئية الأصلية ، غالباً ما تكون عنده اقصر من العبارة الواحدة . وبالتالي كانت مقتضيات البحث ، من الناحية العملية ، تحدد الكل في نطاق القصيدة أو الصفحة أو بعض فقرات النص ، على أن يعاد النظر في نتائجه ويكرر العملية ذاتها في نصوص أخرى للمؤلف . وكان صاحبنا ، بسبب تبعده في علوم اللغة ، قادراً على معالجة النص بطريقة السبر المشابهة لشرح النصوص عند الافرنسيين . وهو يميل الى التدقيق في جزئيات الأمور وفي الوقت نفسه يشعر بالحاجة الملحة الى موازنة دراسته « المجهريه » ، بالنظريات الكبرى ، ويرجو دائماً ان تعينه التفاصيل التي أحسن تفسيرها على ادراك سريع لدلالة الأثر الفني في

بمجموعه . ولقد أخذوا عليه أحياناً انه يكتفي بصميدتين فقط في مسلكه (الجزء - الكل) ولا يعني بغيرهما من المستويات المتوسطة والمتكاملة . وقانوناً أيضاً ان شبيترز في بعض الأحوال يتسرع في تعميم خاصة جزئية دون أن يولي عناية كافية المقومات الأخرى وشتى العناصر المشتركة ، كما تدعو اليه النظرية البنيوية الصحيحة . فإذا لم نستطيع دائماً ان ندرأ عنه مثل هذه المآخذ . فمن الحق القول انه كان يتوق الى تنويع مقاربه على قدر ما تقتضي النصوص المدروسة . وكان يرجو من الناقد ان يظل ذهنه متاهياً ليدرك كل ما يبدو له في الأثر الأدبي . وبطبيب لصاحبنا أن ينطلق البحث من روح محابذة ومتعاطفة ، ومن يقظة واسعة مرنة اشبه بذلك الانتباه الذي يدعو اليه فرويد في جلسات التحليل الأولى . وإذا كان العمل الفني بنية منتظمة تتطوي على علاقات متبادلة فما من جزئية إلا امكننا الاعتداد بها ، والتعويل عليها . إلا ان بعض الجزئيات افضل توجيهاً للناقد من غيرها . ويجدر به منذ الوهلة الأولى ان يقف عندها . وهي في حقيقة امرها مختلفة باختلاف الكاتب . أو المنظومة الجمالية التي يتصدى لها الباحث . فقد تكون ايقاعاً موسيقياً ، أو نفساً خاصاً . أو حركة في داخل العبارة ، أو نمطاً من انماط « حسن التصرف » ، أو طريقة في التجمل في التعبير (كالتلميح و « وقع المحس » عند راسين) ، أو عادة مطردة يعمد اليها الكاتب في استعماله بعض المحسنات اللفظية أو ما الى ذلك . وفي آخر دراسة قام بها شبيترز ، أقبل على روايات ميشيل بوتور Butor ورأى ان ينطلق من التكوين العام لمجموعة كتبه ، بدلاً من جزئيات التعبير ، ذلك لأن الكيان الاجمالي يستطيع ان يعطينا فكرة مسبقة عن خصائص المؤلف ، والاهتمام الى ذلك منوط بذوق الناقد . وبالتالي يقتضي منهج شبيترز استخدام

النيقطة والمرونة على حد سواء . ولما اقترح الأمريكي كنييت بورك Burke (في كتابه « فلسفة الصيغة الأدبية ») ان تكون مقاربة الشعر رمزية تسجل « التركيز العاطفي وتكاتفه » اقره شبيترز على رأيه ، لكنه سرعان ما اعترض عليه قائلاً : ان هذا المنهج « ألقى بالشعراء الذين يتغنون بمشاعر الطمع وادق الأحاسيس بعيداً من الخطأ اغفال السياق التاريخي وتجاهل دوره التنظيمي . فهو يحض ثارة على الأسالة والابتكار واستعمال « السليقة » ، وطوراً يستنكرها استنكاراً شديداً ، مؤيداً طرائق التعبير التقليدية .

ولما كان الكتاب مؤلفاً من مفردات وعبارات . فان القوة الإيحائية لكل منها هي قطعاً صاحبة الدلالة المعبرة أو بالتالي ترجح كفة عالم الأسلوب . ولا بد لنا ، مع ذلك ، من ان نحسب حساباً للبيئات المتوسطة بين جزئيات الأسلوب الدقيقة وبين مجموع الأثر الأدبي ، لا سيما إذا كان حجمه على جانب من الاتساع . كذلك لا بد لنا من أن ننظر في العلاقات المتبادلة التي تنظم المجموعات الصغرى ، من مشاهد وفصول وابواب في المسرحية والرواية ، وتنسق أو تعارض فيما بينها . فاذا قفز الناقد مباشرة من الجزئيات والتفاصيل الى المجموعة الكلية ، ولم يدقق في كيفية تنسيق وائتلاف « الأجزاء الكبرى » للنظومة العضوية التي تشكل العمل الفني ، أحدث ما يشبه الانقطاع في بحثه . فالدراسة البنوية التي تضيف البناء الهندسي الى التحليل اللغوي كغيلة بأن تجلو الروابط المتشابكة التي يتألف منها النص . ولعل شبيترز لا يعارض هذا المبدأ وهو الذي لم يترك لنا دراسة جامعة في احد المؤلفين ، ولم يكن ذلك عن سابق قصد وتصميم بل بدافع من مزاجه الخاص . فقد قنع بتطبيق

منهجه الدؤوب والجامع على بعض مقطوعات غنائية . فلم يتجاوزها إذا ما تأملت في ذهنه اشراقه فكرية حاسمة ووجدت تأييداً لها .

ولكن ما هي الحدود التي ينبغي التزامها في سمين نخوه الكلية ؟
فالقصيدة كل متكامل وكذلك الديوان الشعري . ومجموعة مؤلفات الكاتب التي تشكل بدورها كلية متناسقة يمكن النظر فيها اما من ناحية تطورها واما باعتبارها مشهداً فكرياً ينبسط امامنا في لحظة معينة . وانت ترى ان الحكم الذي نحدد فيه مجال الكلية ، هو حكم شخصي يختلف باختلاف النقاد ؛ وهو الذي يحدد أيضاً ضبيعة الصلة بين عناصر المجموعة المؤلفة على هذا النحو . والذي لا ريب فيه هو انه لا يحق لنا ان نتعامل مشينة الكاتب إذا جهر بها صراحة . فمة شاعر ينشيء القصيدة الواحدة وكأنه يخلق عالماً صغيراً مستقلاً . وكاتب آخر يصنف الروايات في عدد من المجلدات . ولا تغنيه في الأعراب عن غاية خلاقة واحدة . فإذا استطعنا الاهتمام الى مشروع مؤلف . تكون لدينا عاظم تختلف حدوده ضيقاً واتساعاً ، ويتميز بنظام متناسق ، أو تتحكم به ضرورة عضوية . وعندما نقف على الحدود التي قصر الكاتب عليها رسالته ، فانتا تتمكن حتماً من اجتلاء خصائص فنه ، كل ما نرجوه أننذر هو ان تطابق دائرة تفسيرنا . بعدياً ، مجموع آثار الكاتب دون زيادة ولا نقصان . وإذا تبين لنا بوضوح تكوين آخر للأعمال التي صنفها المؤلف ، فلا مبرر لاحتفاظنا بفتحة العرجار نفسها ، وقرار الناقد منوط بقرار الكاتب ، وان لم يكن طوع امره .

ولنحاول جهداً أن نعرف كيف تصبح دائرة التفسير عندما نمنحها بشيئتنا قسطاً متحولاً . وطالما تحركنا داخل حدود الأثر الأدبي فلا نجد صعوبة

تذكر . فاذا عكفنا على تحليل شطر واحد في قصيدة « الرحيل » لبودلير Boudelaire بوصفه عنصراً من عناصر المقطع الشعري ، اطرد تفسيرنا داخل كلية مؤقتة . وانا اعلم ، من القصيدة التي انظر فيها ، ان هذه الكلية المؤقتة هي جزئية مصطنعة وينبغي ان اجمع ما حصلت عليه من نتائج حتى اطبقه على القصيدة كلها . وفي مرحلة ثانية ، ثم تبدو لي قصيدة « الرحيل » (I.e Voyage) بوصفها جزءاً من كلية اوسع ، وخاتمة لديوان « أزهار السوء » . ولا زلنا نغول داخل عالم منسجم ويحق لنا ، استناداً الى حقائق ناصعة داخل الأثر الفني وخارجه ، أن نفترض وجود ارادة قامت بتنسيقه ، وهذا ما يمنع الجزئية من ان تظهر بظهر الكلية المكتفية بذاتها . وإذا انتقلنا من هذا الديوان ، انى سائر اعمال بودلير ؛ بقينا في حدود عالم ذهني موحد لكننا لا نستطيع الجزم بوجود ارادة منظمة واحدة تدعم جميع عناصره . فالكلية المتكونة على هذا النحو ليست كلية الأثر الفني بل هي مجموعة عالم روحي . وهل يمكننا ان نتكرر عليه وحدته ؟ ومن ذا الذي ينسج الباحث من استعلاء العلاقات الدالة بين مختلف اجزائه ؟ ولا ضير ان تكون الروابط المتبادلة التي اهتمينا اليها ، ثمة انتباه الناقد دون المؤلف . فهي وشائج صحيحة ماثلة في داخل العمل الأدبي وأمام نظر الباحث الذي ألم بها . وربما كان هناك توسع آخر يفترض على الناقد ما لم يقرر اغلاق باب البحث . فالنظر في اعمال المؤلف يستدعي النظر في كلية اوسع منها تشمل شخصية الكاتب وسيرته . ثم تبدو لنا هذه المجموعة ، المكونة من السيرة والآثار ، وكأنها مجموعة كيفية مجردة لأنها مرتبطة بحقبة تاريخية واجتماعية . حينئذ نطالعنا مجموعات لا تنسجم فيما بينها . وهي مؤلفة من المنظومة الكلامية التي تحكت بها ارادة التنسيق الفني من جهة ، وجملة من الظروف والمناسبات

نحي خضع لها الكاتب وتجاوب معها في أعماله من جهة ذنية . عند هذا الحد ، تجنب
حركة الدائرة التفسيرية المترددة ذهاباً وإياباً الى المطابقة مع الطريقة التي تستخدمها
علوم الانسانية والتي يدعوها سارتر الطريقة المتقدمة والمرتدة *Régressive* -
Progressive (في كتابه المسمى «قضايا منهجية ») ولئن تصدى التفسير
للملابسات الاجتماعية ، فإنه لا يخرج من دائرة اختصاصه لأن هذه الملابسات
علاقات بالعالم الخارجي تتمثل في هيئة روابط اجتماعية في اطار المؤسسات
التي صنعتها ارادة الانسان . وعلى هذا السعيد تفاجئنا وقائع غامضة رهيبة
كالفاقة والطفيان والآلام التي لم تتحدث عنها مباشرة الآثار الأدبية ، وما
صوت عليه من جمال ، لكنها ليست براء من تأثيرها . وغني عن البيان انه
يجب على الباحث المدقق ان يبلغ هذه الحدود .

نحن إذن حيال سلسلة متعاقبة من الكليات المؤقتة التي لا يلبث كل
منها ان يصبح جزءاً من مجموعة اوسع . وبطرد تفسيرنا كما لو لم يكن لدينا
إلا مجموعات لا تناس لها تستوعبها دائماً رغبتنا الملحة في الوصول الى ما هو
اكمل منها وتحويلها بالنالي الى عناصر نسبية . لكن هذه الحركة المطردة لا تستطيع
في جميع مستوياتها ان تظفر بدرجة واحدة من الوضوح ولا أن تتأكد من
صحة بحثها التأكد نفسه . فالواقعة اللغوية يمكن التثبت منها على نحو
واضح : والواقع الأدبي هو اقل منها وضوحاً ، اما الدلالة التي ننسبها الى سيرة
الكاتب وما يتخللها من احداث طارئة ، واما الدلالة التي نحمّلها على العلاقات
الاجتماعية . فتلك أمور يتطرق اليها الشك . فاذا نحن انصرفنا عن الأثر الأدبي
وانتقلنا ، الى ما سبقه من مؤلفات انطلقنا من منظومة بنسوية تم اعدادها وتكوينها
(مها كان الأثر عفوية يطل على امكالات مفتوحة) الى منظومة أخرى أقل
حصراً تعاورتها درجات متفاوتة من الحرية . أي اننا ننقل من لسان واضح
صريح الى لسان آخر اقل منه وضوحاً وصراسة . وربما رغبتنا في ان نضع

في سياق واحد ، وإن نلّم جنباً إلى جنب جميع المستويات التي تعاقبت في دراستنا ، من العمل الفني حتى الواقع الاجتماعي ، كما نصل إلى تعبير واحد صيغ بلان واحد . إلا إن الناقد إذا أراد أخصه على نطاق أوسع من النطاق الذي عكفت عليه الإرادة المبدعة للأثر الأدبي ، فقد شيداً فنيّاً السند الذي توفره مادة النص . وهو في تجاوزه هذه الحدود ، لا يلقى إلا مجموعات محتملة ، وكميات ممكنة ، واختلالات خيالية ، ونماذج مفهومية . أي كلما كانت المجموعة التي نرمي إليها واسعة ومحسوسة ، كلما استعصت علينا الوسيلة الثابتة لاجتلائها . يصح هذا القول على المجموعة الاجتماعية التي تشمل سيرة الكاتب وأثره الأدبي . فلا نستطيع الفصل فيها كما نفصل في ديوانه ، أزهار السوء ، أو ، الملهة الإنسانية ، للروائي بالزك . ولئن يتسنى الوقوف على حقيقتها إلا بفضل التمس والامتناع ، وغالباً ما نحددتها تحديداً مسبقاً بقرار أيديولوجي ينسب إليها مضموناً معيناً ، استناداً إلى تلك الاتجاهات العامة التي نعزوها إلى التاريخ الإنساني . فالناقد السوسيولوجي (الاجتماعي) حين يحاول اجتلاء المؤسسات والروابط الاجتماعية ذات التعبير المقيد ، مهدد بأن يفقد قدرته على تفسير الكلام الإنسانية . وحيال هذا الواقع الاجتماعي الذي يصعب فهمه وتحليله ، غالباً ما نرى الباحث يتكلم بالنيابة عنه ، وبدلاً من أن نطلع على أوسع مجموعة ممكنة ، وأكثرها شمولاً ، فإننا لا نسع آنئذ إلا صوت الناقد صاحب المذهب ، وهو في حال من العزلة والانفراد (أو ، اصداً ، هذا الصوت الذي لا يجد له جواباً) . وعندما يخال لنا أننا بلفنا أقصى حدود الدائرة التفسيرية ، نلقى أنفسنا في بدايتها ، وبالتالي استعلاء المشروع العلمي إلى عملية غريبة ، تشبه الشعر الذي لم يقصد إليه صاحبه ، وتنتظر تفسيراً لها .

ولست ادعو هنا الى نظرية متشككة لأنني أؤمن ان المجتمع والتاريخ
يكن دراستها . والمشكلة هي في الوقوف على الطريقة التي تعيننا على ان
نصل معرفتها وصلاً صحيحاً بمعرفة النصوص والأعمال الفنية وان نستوعب
ذلك كله في مجموعة مشتركة ودلالة موحدة ، دون ان نقضي على الدلالات
الخاصة والسمات الأصلية والنبوة الفريدة التي تتميز بها الآثار الفنية . فالتاريخ
وعلم الاجتماع يشيران الى ظروف وملابسات ضرورية ولازمة يمكنها ان تحدث
تأثيراً متبايناً في شتى ضروب الانتاج الأدبي . فاذا اردنا الظفر بأوسع عمومية
ممكنة ، فقدنا نوعية الظواهر التي انطلقنا منها وادركنا سمات مشتركة تنقسم
بها وقائع متغايرة . والذي يعني هو ، بأن واحد ، القاسم المشترك والذاتي
في الأثر الفني مما لا يرتد الى شيء آخر ، فيشارك في حركة التناقض وهي
حركة لا يستطيع ان اعتبرها غريبة لهذا الحد عن التاريخ ..

لقد آثر شيلتز ان يقتصر فقط على تحليل الآثار الأدبية لأجل ذاتها ،
حتى يدرك عن نفسه تلك المحاذير التي تنجم عن التوسع المائل في آفاق البحث ،
ومخافة أن يضل في تلك المتاهات المترامية خلف الآثار ، وهو على يقين بأن
الانسان إذا اراد ان يضم اليه كل شيء ، عاد خاوي الوفاض صفر اليدين .
لقد آثر شيلتز في منهجه الأخير . نقداً محدداً في ظاهر امره يتصل اتصالاً
وثيقاً بموضوعه ويستقرنه كما يبدو له ، وبذلك يطمئن الى لقاء منظومة لغوية ،
والى محاولة كائن قريب الى قلبه ، لكنه يحافظ على كيانه المغاير الذي لا يمكن
التفوذ في اغواره . هذه الرغبة في التجاور ، أو هذا الشوق الى الوجود المادي ،
يضطر عالم الأسلوب الى الحفاظ على تماس مستمر بالعلاقات اللغوية التي يرصدها
في الأثر . فاذا أراد ان يحلل هذه العلاقات الذاتية ، حاول ان يستنبط منها الصلة
التي تربط العمل الفني بالبيئة الخارجية . ولا حرج إذا قلنا ان العمل المستكمل

والتفصل عن مشيئة النفسية والاجتماعية ، يبقى في صيفته المتوفاة ، قادراً على ان يوحى اليها جميع العوامل التي اسهمت فعلاً في تكوينه . فهو شبه بعالم مغلق يشع ضياء اخذه اخذاً غلاباً من ظلمات سابقة . وهذا التصور الذي يرجع الى الشاعر غوته Goethe هو الذي يدعو اليه شبيتر جهاراً . ولا يفوته في مستهل مقالاته الاخيرة التي نشرها قبل وفاته ، ان يستشهد بآيات شهيرة من مسرحية « فاوست » ، وان يعلن على الملأ انه « الصديق الحميم للتور والديباجة المشرقة و « ضياء الكون الساطع » على حد قول رونسار ولاعجب إذا جنح مفهوم الجمال ، في نظرية شبيتر ، الى التقلب على غيره من المفاهيم ، بغض النظر عن وضع معيار دقيق له . ولئن نجأ صاحبنا من مزائق النزعة التاريخية Historiswe فقد ظل عرضة لمزائق النزعة الجمالية Esthetiswe . فالقول بان النفاية من الأثر الفني كامنة في جماله ، انما يعني تجميد تعريف الفن تجميذاً مسرفاً ، واغفال ذلك التوتر الذي يدفع الأثر الفني الى اختيار الصيغة المثلى اللائقة بخلاء تلك الطاقة النفسية التي تسو على كل صيغة معينة . وربما آل هذا العشق للجمال الشكلي الى ضرب من الضمأنينة الكاذبة عندنا قد يكون مزاجه اقل قلقاً وتقلباً من مزاج شبيتر . تجاه ذلك الخلود المتجمد الزائف للأعمال الفنية .

وعلى العكس ، فانت لا نعرف انساناً اقل ثقة بطمأنينته من ذاك الذي ينتشر امامه ميدان رحب فيصح ، فينتقل من دائرة الى دائرة ، حتى تتمذر الأحاطة به في نهاية المطاف . وتبقى هذه الحركة الدائبة المتنقلة من دائرة الى أخرى والتي تولدها رغبة لا تروى اطلاقاً ، وفيه لذلك النموذج الذي ورد في شروح شبيتر : وهي ترمي الى استقصاء التباين (أو النزعة السلبية في الاتساج)

حتى إذا ظفرت به ادرجته في نظرة كلية شاملة تكون دائماً أكثر وضوحاً
ونصراً من ذي قبل . فينتشر قطر دائرة التفسير ويتوسع كلما شعرت بالحاجة
إلى تنقيب على استكارة الفارق ، ولو أننا اقررنا له بحقه في الوجود ، ذلك
أن حياة الروح تقتضي الفارق ورفض الفارق على حد سواء .

وهذا المسلك الذي لا ينتهي عبر سلسلة من الدروب يتعذر تحديدها ،
والذي يجذب اليه الناقد في اطار سيرته الخاصة وسيرة موضوعه ، هذا المسلك
هو بلا ريب صورة لفعالية دائنة تمثل فيها ارادة الفهم والتبصر ، والفهم هو قبل
كثير شيء الاعتراف باننا لن نفهم أبداً بما فيه الكفاية ، وان جميع المعاني والدلالات
تبقى معلقة ما لم نفرغ من فهم ذاتنا .

جنيف عام ١٩٦٤ - ١٩٦٩

* * *

نمو المفسر

في هذه الدراسة نحلل خبراً ورد في « اعترافات » روسو ، وهي
تؤول بنا الى نظرية في التفسير . ويوفر لنا النص ، الذي قرأناه بامعان ،
جميع الأسباب التي تعيننا على تفصيل آرائنا الخاصة في القراءة النقدية : فقد
اعتبرنا المقطع ، في بادئ الأمر ، غاية بحد ذاته وبدافع من اهتمامنا به . وبعد
ان فرغنا من تحييصه رأينا فيه وسيلة تفيدنا في تفسير اهتمامنا وفهمه . كذلك
نؤكد المروءة الوثقى بين تفسير الموضوع وتفسير الذات ، بين القول عن
النصوص ، والاساس الذي يقوم عليه قولنا .

أ - أسلوب السيرة الذاتية

تعرف الترجمة الذاتية بأنها سيرة إنسان يسطرها بنفسه : هذا التعريف يحدد الطابع الخاص بهما :

٢ - كما يعين بذلك الشروط العامة (أو النوعية) للكتابة الخاصة بالترجمة الذاتية . وليس المراد هنا نوعاً أدبياً في حد ذاته : فهذه الشروط إذا رُدَّت الى الاساسي منها تقتضي أولاً التطابق بين الراوي وبطل الرواية ، ومن ثم أن يكون هناك رواية وليس وصف : فالترجمة الذاتية ليست صورة شخصية وإذا اعتبرها بعضهم صورة إلا أنها تتطوي على الحركة والامتداد الزمني ، إذ لا بد للرواية من أن تنتشر في مدة كافية حتى نطلع على معالم حياة معينة ، وإذا وضع الكاتب نصب عينيه هذه الشروط ، كان حراً في أن يقتصر مقالته على صفحة واحدة أو أن يتوسع فيها حتى تشمل عدة أسفار : وما عليه من حرج أن هو مازج حديثه بالكلام عن وقائع شهدا عن بعد ، فيكون بأن صاحب ترجمة وصاحب مذكرات (ويصح هذا القول على شاتوبريان) . وله كذلك أن يثبت بدقة تاريخ سيرته . وإن يتحدث عن ذاته في اللحظة التي يسطر فيها ترجمته ، فتأتي حينئذ « اليوميات » لتمتزج بالسيرة الذاتية ويسمى صاحبها أحياناً بكاتب « يوميات » (وينطبق ذلك أيضاً على شاتوبريان) . وانت ترى أن شروط الترجمة الذاتية تحدد إطاراً واسعاً ، بعض الاتساع ، للكاتب أن يمارس في نطاقه ألواناً متباينة من الأساليب . فلا يحق القول بأن

هناك أسلوباً معيناً أو ديباجة خاصة تتصل بالترجمة الذاتية . فليس في هذا المصطلح أسلوب ملزم أو ديباجة ملزمة ، بل يكون الأسلوب فيه ، أكثر من أي مجال آخر ، ظاهرة فردية . ويحذر التنويه بأننا لن نقف على هذا إلا من ناحية ارتباطه بالشروط التي اتينا على ذكرها . فنقول في تعريفه : انه التهج الخاص الذي ينهجه الكاتب استجابة لبعض الشروط العامة التي تتحدد على صعيد الأخلاق و « العلاقة » بالقراء ، فهي تقتضي الصدق في سرد الأخبار وتجعل المؤلف حراً في تنظيم طريقته الخاصة ، من حيث كيفية السرد واللهجة المتبعة ، والايقاع والتوسع الخ ... وفي هذا اللون من القصص الذي يعالج فيه الراوي ماضيه الشخصي ، يكتسب الطابع الفردي للأسلوب أهمية خاصة . فالوقائع منسوبة الى المؤلف نسبة صريحة ، ثم يأتي الأسلوب ، بكيفية تعبيره الفردي ، ليضيف اليه نسبة اخرى ضمنية .

II - والأسلوب مرهون باللحظة الحاضرة لفعل الكتابة . وهو وليد ذلك القدر من الحرية الذي توفره اللغة والمواضعات الأدبية ، وطريقة انتفاع المتكلم بهذه الحرية . وأصبح مرجع للأسلوب هو زمن الكتابة ، وه ذات المؤلف الراحنة . وقد يبدو لنا المرجع الحاضر عقبة تحول دون ادراك الوقائع واستحضارها استحضاراً صادقاً . وسواء تحدث النقد عن روسو أو شاتوبريان فقد لا يظفوا في الغالب ان كمال الأسلوب - بنض النظر عن مادية الحوادث المذكورة - يلقي الشبهة على مضمون السرد ويقف حائلاً بين حقيقة الماضي وبين لحظة الكتابة الراحنة . فكل ابتكار في الأسلوب ينطوي على الزخرف والأطناب ويمكر ، فيما يبدو ، نقل الرسالة في حد ذاتها . والحق انه لا يتسنى لنا استحضار

الماضي ما لم تنطلق من الحاضر ، وليست ذكرى الأيام الخوالي « حقيقة مملوءة » إلا للوجدان الذي يستقبل اليوم صورتها : ولا يسمه إلا ان يخلع عليها ديباجته وأسلوبه . فكل سيرة ذاتية - ولو اقتصرنا على مجرد السرد - لا تعدو أن تكون تفسيراً ذاتياً . ويشير الأسلوب هنا إلى صلة الكاتب بما فيه ، كما يكشف النقاب عن تصور الكاتب ، المتجه نحو المستقبل . للنهج الخاص الذي يعرض فيه ذاته .

III- والالتباس الذي ألحنا إليه نابع في الأغلب من الفكرة التي نحملها عن طبيعة الأسلوب الأدبي ووظائفه . فإذا تصورنا الأسلوب « مبنى » ، حق لنا ان نشبه لكل تنسيق في الترجمة الذاتية . وصار قولنا : « هذا اجل من ان يكون حقيقة واقعة » مبدأ حذر مطرد . يضاف اليه احساننا (القائم على تجربتنا العامة في استعمال الكلام) بأن الكاتب معرض دائماً للالتزاق مع التخيل والخيال . فهو لا يكتفي فقط باختلاق الأكاذيب ، بل ان اطار الترجمة الذاتية كفيلاً بأن يستوعب أية رواية خيالية محضة . فهناك لون من القصص يشبه المذكرات والسيرة الذاتية ، ويستغل امكانية الحديث بضمير المتكلم ليسرد علينا اخباراً هي من نسج الخيال . وضمير المتكلم هنا (انا) ليس عندئذ متبني « وجودياً » من قبل اي شخص : انه « انا » بدون إحالة ، اذ انه لا يحيل الا الى صورة مخترعة . ومع ذلك فان « انا » النص التخيلي لا يمكن التمييز بينه وبين « انا » السرد في الترجمة الشخصية الصادقة . وخلاصة القول ان مضمون الكلام المستتر بشعار الترجمة الذاتية والاعتراقات قد يفلت زمامه ويضيع في الأوهام : ولو التزم المؤلف الأمانة والصدق ، فليس

هناك ما يحول دون الانتقال من صعيد الى آخر ، وما من قرينة تستطيع الاعتماد عليها للكشف عن هذا الانتقال . وبالتالي تبدو لنا المحسنات اللفظية واصالة الأسلوب (وهي التي تزيد من أهمية اللحظة الراهنة في فعل الكتابة) وكأنها تزيد الكذب والأختلاق بدلاً من ان تدعم الصدق والأمانة في استحضار الذكريات . أي ان اصالة الأسلوب ليست فقط عائناً أو حاجزاً ، بل هي ايضاً منبع للتصويه والتلفيق .

لكننا إذا عدلنا عن تصور الأسلوب بوصفه « مبنى » (أو ثوباً أو زخرفاً) يضاف الى المعنى وقلنا في تعريفه : انه فارق ، حينئذ لن يكون الابتكار في كتابة السيرة امراً مشتبهاً بل سوف يوفر لنا مجموعة من القرائن الكاشفة واخصائص الميزة : فيغدو تجديد الكتابة اشارة تشير الى المؤلف وتفرده بين سائر الكتاب . لأن مفهوم الفارق في الأسلوب قد تم اعداده بغية الوقوف على ما يميز به الكاتب من الناحية النفسية . وبذلك تطلعا من جديد كلمة برفون Bullon « الأسلوب هو الانسان » (ولو اختلف معناها هنا بعض الاختلاف) ، ويكون اسلوب الترجمة الذاتية صادقاً بعض الشيء بالنسبة للحظة الراهنة على اقل تقدير . فمهما ساورتنا الشكوك حول الوقائع المروية فلا اقل من ان تقدم لنا الكتابة صورة « صحيحة » لذلك الرجل الذي « امسك بالقلم » .

ويغضي بنا ذلك كله الى ملاحظات تتصل عامة بالنتائج الضمنية التي تسفر عنها نظرية الأسلوب . فإذا اعتبرنا الأسلوب « مبنى يضاف الى المعنى » . حكمنا عليه بالنظر الى تعريفه الأكيد حقيقة غابرة : فالقصود من « المعنى » ان يسبق « المبنى » وتشغل القصة الماضية ، موضوع السرد ، هذا الوضع السابق حتماً . وعلى العكس ، إذا اعتبرنا الأسلوب « خارقاً » ، بدا لنا

مرتبطة ارتباطاً صادقاً بالحقيقة الراهنة . وفي هذه الحالة ، يمكنك ان تطلع على مفهوم الأسلوب جملة من الصفات والتشابهات العضوية القائلة بان التعبير يصدر عن التجربة والمعاناة دون انقطاع كما تبت الزهرة من اندفاع السخ وارتفاع العود . في حين ان تصور الأسلوب بوصفه « مبنى يضاف الى المعنى » يستدعي منذ صيغته الأولى فكرة الانقطاع المخالفة للنمو العضوي ، ويتضمن مفهوم العملية الآلية وتدخل الاداة التي تطبق على مادة ذات طبيعة مغايرة . أنتد تكون الغلبة لصورة القلم ذي الرأس المذنب ، على صورة اليد التي توجهها فعالية الكاتب النفسية (والذي لا ريب فيه هو انه لابد لنا من مفهوم للأسلوب يأخذ بالحسبان القلم واليد معاً ، أي توجيه القلم بواسطة اليد) .

1V - يفرق المغوي الفرنسي اميل بنفنيست Benveniste في الدراسة التي عقدها حول « العلاقات الزمنية في الأفعال الفرنسية » بين المنطوق التاريخي أي « رواية الأخبار الماضية » وبين القول Discours وهو منطوق يفترض وجود متكلم ومستمع كما يفترض عند الأول نية الاقتناع والتأثير في الشخص على وجه من الوجوه ، « وبينما يعتمد سرد الحوادث الغائبة في المنطوق التاريخي الى الماضي البسيط passé simple كصيغة نموذجية » ، فان القول في الفرنسية المعاصرة يتجنب هذا الزمن ويستعمل الماضي المركب Passé composé . لكننا إذا ألقينا نظرة سريعة على الترجمات الذاتية المعاصرة (كالتى وضعها سارتر أو ليريس Leiris) وجدنا خصائص القول (أي المنطوق بضمير المتكلم) مسيطرة جنباً الى جنب خصائص المنطوق التاريخي . اىكون ذلك استملاً قديماً ؟ أم أن « الترجمة الذاتية » كيان مركب يجمع بين القول والتاريخ ؟ وهذه بلا ريب هي الفرضية التي ينبغي لنا الأخذ بها .

فالشكل التقليدي للترجمة الذاتية يحتل مكاناً وسطاً بين طرفين متباعدين : السرد في ضمير الغائب Récit à la 3^e personne ، والكلام من جانب واحد Monologue . ومن الترجمات التي نعهدا في ضمير الغائب ، كتاب « النورج » للأمبراتور قيصر ، والجزء الثاني من « مذكرات الفرنسي لاروشفوكو » La Rochefoucauld . فتلك روايات لا تتميز عن التاريخ من حيث الشكل . وينبغي ان نعلم ، استناداً الى معرفة خارجية ، ان هوية الراوي منطبقة تمام الانطباق على هوية بطل القصة . وتأني هذه الوسيلة في السرد عندما يريد المؤلف ان يروي لنا اخباراً هامة لعب فيها دوراً رئيسياً . فيقوم الراوي بدور المؤرخ المتوارى خلف الأحداث ، ويمتنع عن الظهور ، ويقدم البطل الرئيسي في ضمير الغائب تقديماً موضوعياً . كل ذلك يعمل في صالح « الحدث » في حد ذاته ، لكنه يعكس على شخصية البطل روعة المآثر التي اسهم بها . والضرورة متوازنة في ظاهرها تروي السيرة في ضمير الغائب ، لكنها تجمع الأحداث وتحصيها من اجله اعلاء شأن البطل الذي امسك عن الكلام باسمه الخاص ، وعهد بشؤونه الى شخص آخر ، فينجم عن ذلك ما يشبه التثبيت والترسيخ بفضل الصيغة الموضوعية . والأمر على خلاف ، إذا صدر الكلام عن شخص واحد وصار ينوء بذاته أكثر من التنويه بالحدث . وفي الأشكال المسرفة لهذه الكتابة (التي تتجاوز نطاق السيرة الذاتية وتتأخم اخیال الشمری) يقتصر « الحدث » على اطراد الكلام بضمير المتكلم بغض النظر عن « الوقائع » المروية التي تفقد خطورتها . وانت ترى هنا حالة مما كسنا اشارنا اليه بخصوص السرد في ضمير الغائب ، وهو ان الاخاح المفروط على ضمير المتكلم يزيد من اهتمامنا بضمير الغائب المتوارى في طاهر أمره . لأن الحدث المغفل يتطفل ضمناً على شخص المتكلم ويفقده رونقه وطابعه الخاص . ويكفيك ان تعود بالذاكرة الى بعض كتابات « حمونيل بيكيت » Beckett الثورية حتى تدرك

ثيف ان تكرار ضمير المتكلم واجتراءه يؤديان في نهاية المطاف الى ابدان
لشخصية ونحوها .

٧ - والحق أن السيرة الذاتية ليست لونا أدبيا قائما على قواعد و اصول .
لكنها تفترض تحقيق بعض الشروط التي تبدو ، في جوهرها ، شروطاً
ايديولوجية (او ثقافية) مثل خطورة التجربة الشخصية وقابلية انتفاع
الجمهور بعرضها عرضاً صادقا . وهذا الافتراض هو الذي يبيح للمؤلف ان
يستخدم ضمير المتكلم وان يتخذ سيرته موضوعاً لقوله . ويتأكد ضمير المتكلم
في عمله كفاعل دائم ، بوجود الشخص المخاطب الذي يلزمه ويبرر انشاء
الحديث . وهنا تذهب بي الذاكرة الى « اعترافات » القديس اوغستان وفيها
يتوجه المؤلف الى المولى تعالى قاصداً من كتابه هداية القراء واصلاحهم .

فالمولى تعالى هو الكائن الذي يخاطبه المؤلف مباشرة . أما الناس
فيأتي على ذكرهم في ضمير الغائب لأنهم ينتفعون بصورة غير مباشرة إذا أتيح
لهم الاصغاء الى ما يبوح به من اعتراف . وبذلك يطرد القول متوجها الى
كائنين اثنين . احدهما يدعى مباشرة : والآخرون يقفون شهوداً وعلى مبعدة .
ايكون ذلك اسرافاً لا مبرر له ؟ وهل يمكننا القول أن مناجاة المولى تعالى
هي من قبيل التكلف البلاغي ؟ بالطبع لا . والواضح ان المولى تعالى لا يحتاج
الى ان تنقل اليه اخبار اوغستان . فهو العليم الذي يرى الدهر كله في نظرة
خاطفة . واليه ترفع الصلوات وآيات الحمد والثناء . وقد كان سبحانه ولياً
نعمته ، فهو يخاطبه مباشرة لأنه هيمن على حياته الماضية . وابتلاه . واخرجه
من الظلمات الى النور ، ونكتشف له دائماً أمراً ناهياً لا ارادة لمشيئته . وإذا

باجاء الكاتب مباشرة وعلى هذا النحو الواضح الصريح ، معناه انه يتخذ
شاهداً وقيم اليقينة على صدقه المنطق . وانما له أن يختلق أو أن يخفي ما في
نفسه في حضرة العليم بذات الصدور الذي لا تخفى عليه خافية . وفي ذلك
ما يضمن صحة الحديث ويبعده عن شبهة التحريف التي تهدد القسوس المعادي . يبقى
علينا ان نعرف ما هي مهمة القاطب الآخر أي جمهور المستمعين الذين بعضهم
المؤلف في صورة غير مباشرة ؟ ويأتي هذا الجمهور ، بوجوده المفترض ، ليقدّم
التبرير الذي سند إليه الكاتب حتى يعرض اعترافه عرضاً مطرداً متعاقباً ،
لأن المولى تعالى لا يحتاج إلى أن تنشر أمامه الوقائع متسلسلة بل القارىء
البشري هو الذي يفكر الى ذلك ؟

فالتوجه بالقول الى مخالطين اثنين يعمل من الحقيقة دلالاً منطقياً ،
ومن الكلام المدلّتي حقيقة . فتجتمع آنية المعرفة التي اختص بها المولى تعالى ،
بالتعاقب الزمني في السرد المعلن اللازم للأدراك الإنساني ، ويتم التوفيق بين
الدافع الى الإصلاح وبين الغاية السامية من الاعتراف . فالكلمة المرفوعة
الى الله ربما ادخلت الإيمان في قلوب الناس وحملت اليهم العزاء والسوان .

يضاف الى ذلك كله عنصر آخر وهو انه لا يوجد ما يبرر كتابة السيرة
الذاتية هذه لو لم يحدث تغيير حاسم في حياة المؤلف مثل الإيمان والحياة
الجديدة التي انعم الله بها عليه . ولو لم يؤثر هذا التحول المفاجيء في وجود
الراوي تأثيراً عميقاً لاكتفى بسرده دفعة واحدة ولا اقتصرت مادة الكتاب
على تعاقب الأحداث الخارجية . وخضعت آتتد للشروط التي اسماءها بنفيسيت
Benveniste بالشروط التاريخية . ولا داعي اطلاقاً الى استخدام ضمير
المتكلم . لكن التحول النفسي العميق الذي مرأ على المؤلف - والطابع

نموذجي لهذا التحول - يوفر مادة لقول قصصية يكون فيها ضمير المتكلم ذاتاً وموضوعاً .

فنحن امام واقعة شريفة وهي ان شخصية الكاتب الماضية مغايرة لشخصيته الحاضرة ، وبوسعنا ان نصف وجوده الراهن في كل ما يميز به . فلا يقتصر على سرد ما وقع له في الزمن الغابر ، بل يحق له ان يتحدثنا عن كيفية نظوره حتى صار الى ما هو عليه الآن . فهناك مسوغ منطقي جديد لادوارد البحث وتعاقبه ، لا يرجع فقط الى اختلاف المخاطب بل يتعداه الى مضمون الحديث ، لأن من واجب الكاتب أن يصور لنا كيفية حدوث الوضع الحالي والسوابق المؤدية الى تلك اللحظة التي ينطلق منها القول . كذلك يرسم لنا تسلسل الأحداث التي تمت بالكاتب المسلك المتتوي في بعض الأحيان أو المربق الهداية التي افقت الى الحالة الراهنة من المعرفة المستوعبة للماضي .

ثم فاصل مزدوج يسيه هذا النمط من التفكير ، يشمل اختلاف الزمن وتغاير الهوية الشخصية . لكننا ، على صعيد الانسان ، لا نقف إلا على قرينة واحدة هي القرينة الزمنية . اما القرينة الشخصية المتمثلة بضمير المتكلم فتبقى ثابتة . وهذا ثبات ملتبس لأن الراوي قد اختلف عما كان عليه سابقاً . فهل يحق له ان ينكر شخصه الماضي ؟ وهل يستطيع ان يتبرأ من تبعه اخطائه ! والسرد - الاعتراف الذي يشير الى تحول شخصية الراوي ، انما يستنكر الزلل الماضي ، لكنه لا يخفي من التبعة التي يتحملها دائماً الكاتب بعينه ، فيبدو ثبات ضمير المتكلم دليلاً على ثبات المسؤولية ، وكيزة للتفكير الحاضر ومرجعاً لتعدد الأطوار المنصرمة . أما اختلاف شخصية المؤلف فيستدل عليه باستعمال الأزمنة الفعلية والصفات المسندة اليها ، وقد يعبر عنه على نحو ادق حين تترج خصائص القول Discours بخصائص السرد التاريخي

Récit Historique الذي يعتبر المتكلم شخصاً خائفاً ويلاحظ إلى الماضي البسيط Passé simple. وهذا يعني أن الماضي البسيط يسبق على شخص المتكلم صفة التغاير . ثم أن القاعدة الشهيرة التي كانت تقصر زمن المسرحية على « أربع وعشرين ساعة » ظلت سارية المفعول في القرن الثامن عشر وكان لابد من استعمال الماضي البسيط في وصف الوقائع البعيدة والفريدة (ما لم نستعمل أحياناً صيغة « الحاضر التاريخي » Présent Historique الذي يعتبر الماضي ماثلاً أمامك في اللحظة الراهنة) . وأخيراً أوضح لنا كيفية العرض وبنائه الخاصة « ذلك التباعد بين الراوي وبين ما اقترفه من ذنوب وقاساه من محن . يضاف إلى ذلك استخدام « المحسنات » الخطابية التقليدية (التي يسميها فونتانييه Fontanier « أشكال التعبير » عن طريق المواجهة كالغمز والتلميح والسخرية) يستعين بها الكاتب ليضفي رونقاً خاصاً على أسلوب الترجمة الذاتية ، حسب مقتضى الحال .

VI — وإلى أشهد روسو على ما ذهبت إليه . فهو يفاجئنا منذ مطلع « اعترافات » بوجود المخاطب الوهمي . كتب يقول :

« إيا كنت أيها القاري . فقد فوجئت إليك امري وعفتك ثقي . ولقد كتب علي أن أمدك مرجعاً ينسبك إليه في مصير هذا الكرسي .. »

أضف إلى ذلك الفقرة الثالثة من الباب الأول التي تطالعنا بكأنتين اثنتين (المولى تعالى وجهور القراء) يتوجه إليهما الكاتب . ولقد حاولنا أن نعرف وظيفة كل منهما عند عرضنا لأعترافات القديس أوغستان يقول روسو : « إذا نفخ في الصور يوم القيامة أن شاء الله . تقسمت وكتاني يسبني ووقفت بين يدي المولى تعالى . وناسيته بقولي : الذي كشفت عن دخية نفسي لا عهدتها بالذات . أيها المولى

تقديم . فاستند القوم من سولي ، وليصبحوا باسمهم الى اعترافي . وليجزوا الذوي . وتتحمر
وجوههم خجلاً من رؤس . ونكدي ...

وعلى غرار أوغستان ، استعان «روسو» بعلم المولى تعالى ليدعم صحة ما
حاج به من أخبار ، لكنه لا يلوذ به إلا مرة واحدة وعند الاستهلال فقط .
أما في صلب الكتاب فلن يناجيه المطلقاً ولن يتوجه اليه بالدعاء . لكننا
نلح وجود القاريء (الذي يحاوره روسو سواراً ومياً) في كل صفحات
الكتاب . فهو شامد محتمل على ما يقول ، وشخص غامض مجهول يشير اليه
بعبارات عامة كقوله :

« ولعلك ترى ... ولقائل أن يقول ... » . ويطلب اليه الكاتب
أن يعترض اعتراضاً معقولاً وأن يذود عن الأعراف الاجتماعية . كذلك ينسب
اليه روسو مشاعر الحذر والريبة التي يزعم أنه عرضة لها ولا يبالو جهداً في اقناعه
بصحة روايته وصفاء نيته . ولكن إذا زالت الرابطة التي كانت تتوجه الى المولى
تعالى (خلافاً للصلة المباشرة التي غلبت على كتابات أوغستان والنقدية تبرز
دافلاً) كان لابد من أن يؤثر هذا الزوال في دعوى الصدق . فلا يصحفي
(كما يتوقع القاريء) أن يبتهل المؤلف في مطلع كتابه فقط ، بل عليه أن
يلتزم الصدق في كل لحظة وآونة ، وهو لا يستنفع بالمولى تعالى في كل حين .
لكن الضمير الانسان ، في زعم روسو ، قد ورث عن الله بعض خصائصه كما
وردت في علم اللاهوت التقليدي المعروف . معنى ذلك أن عفوية الانفعال
الذي ينقله المؤلف الى أسلوبه هو أبلى دليل على صدق روايته بالنسبة لوجدان
القاريء . وهذا الانفعال المرافق للتعبير الصادق يحمل محل الابتهاال الى المولى
تعالى . فلا عجب أن يرى روسو يأخذ من مونتaign Montaigne ومن كتاب
الرسائل اللاتين قولهم بانهم « لا يسطرون إلا ما يرد على لسانهم عفو الخطر »

ليمنح هذا الشاعر ، والحالة هذه ، قيمة انطواء حية (في حد ذاتها) . فعنوية الكتابة تؤكد اذن صحة السرد المطلقة لأنها من حيث المبدأ نسخة طبق الأصل عن عنوية المشاعر الراحنة (المشابهة للانفعال القديم الذي يحس به الآن مرة ثانية) . وعلى حد قول روسو بالذات ، تتميز حينئذ أهمية الأسلوب الذي لا يكتفي بتصنيف الكلام والتأمل الوسائل الفنية من أجل التأثير في القاري ، بل يغدو ، في شيء من التضخيم إحالة الى ذاته ، يردتالا بحالة الى سريرة الكاتب . وطالما يدعي صاحبنا احياء العواطف الغابرة ، فانه يريد ان يضع روايته تحت الرقابة المباشرة « لانطباعات الماضي » . قال :

« لا بد لي ، لكتابة هذا الموضوع ، من أن أنشيء لساناً جديداً جيدة مشروعي بالذات . فما هو الأسلوب الذي ينبغي أن اخذ به حتى لم تفت ذلك الركام الهائل من المشاعر المتباينة والمتناقضة التي ما فتئت تتقاذفني ؟ ولقد كانت في الأغلب حيرة دنيئة . وكانت ، أحياناً في غابة التبل والسمو . فحزمت أمري في مسألة الأسلوب ، كما حزمته في سائر الأمور فلن احرم املافاً على أن يأتي في تناسق والسياس . بل سوف اعتمد دائماً ما يردني صف الحاضر اتناوله بالتعديل تبعاً لمزاجي ولن يزعم في ذلك وازع . وسوف أعرب عن أفكاري جميعاً كما تجول في ذهني . ومثلما اعهدتها ، دون تكلف ولا حرج ودون أن أشغل نفسي بالشوشة والتنميق . فإذا أسست قيادي للذكرى الانطباعات الماضية والمشاعر الراحنة ، وصفت -حالي من غامضة- في لحظة وقوع الحادث وفي لحظة تسطيع . ، وكان أسلوبى جزءاً لا يتجزأ من سيرتي . وكانت مثلها متقلباً بطبيعته . مركزاً دائرة ومسبباً دائرة أخرى . رزيناً وطائشاً جاداً وفكياً » .

VII - وفي هذا الأسلوب المتنوع الذي اخذ به روسو ، تطالعنا

لمجتان معتبرتان عند قراءة الاعترافات ، هما لهجة الحنين الى الماضي ولهجة

المبت المعروفة في أدب الصعاليك Picaresque .

أما لهجة الحنين (كما تبدو مثلاً في تلك السطور الشهيرة التي تفتتح

الباب السادس من الكتاب) فهي تعرب عن الشعور بالسعادة المفقودة . لأن

كتب يعيش الآن في زمن الشدة وهو يعاني من مخاطر عديدة تهدده من
جوانب ، فيفزع الى ذكريات شبابه الحنية ، ويبيدي الحسرة والاشتياق
تحت الأيام التي قضاها في قرية « شارميت » (Charmettes) ينتقل اليها روسو
حين يستمتع مرة ثانية بالملذات الغاية ، ويثبت على صفحة كتابه فترة من
حياته بطيب له أن يعود اليها بفكره ، وهو على يقين أن مثل هذه السعادة
لا ترجع الملاقاة . كتب يقول :

« خيالي الذي كان قديماً يتطلع دائماً الى المستقبل . بيتاً يردد اليوم الى الماضي . هو
الذي يعرضي بهذه الذكريات الحسرة . عن الأمل الذي فقدته من غير رجعة . فلا
شيء يقربني في المستقبل . والعودة الى الماضي تستطيع وحدها أن أقمرني بالبهجة والسرور .
هذه الذكريات الصادقة الثابتة والحياة غالباً ما جعلتني ، رغم مصابي ، اتدفق عيناً بعيداً في
لحظة الترامنة التي تحدث فيها » .

ووافق هنا ان الشاء موجه الى الماضي دون الحاضر . فالزمن الذي
تم فيه الكتابة هو زمن الحنة ، والحقة الغاية التي يريد ان يستحضرها صاحبنا
في كتابته ، هي الفروس المفقود .

وعلى خلاف ذلك . يكون الماضي في قصص الصعاليك هو نقطة
الضعف ، لأنه زمن الضياع والجهالة والتشرد والمهانة والشظف . والمعروف
في هذا اللون من الأدب أن يكون الكاتب شخصاً جليلاً ارتقى الى درجة من
البسوة والوقار . وتعود به الذكريات الى مغامراته الماضية الخافتة بالمخاطر
والى نشأته بين اخلائه من الناس . فهو وقتئذ لم يتردد على عليا القوم بل كان
غريباً عليهم يتدبر اموره كيفما اتفق ، ويمر على الجور والمساءة ، ويتحمل
صلف المتفذين . وعند هذه الفئة من الكتاب ، يبدو الحاضر زمن العيش

الرجيد الذي حظي به الانسان بعد جهد وعناء . وفترة العلم الذي ظفر به بعد مشقة ، فاندمج في بيئته الراقية اندماجاً موفقاً . ولا عليه حينئذ أن يستخف بناضيه لما كان بانساً مغموراً يستكين لأوهامه وأهوائه دون تبصر . ولا عليه أن يتحدث عن أيامه الحالية حديثاً ملؤه الحزن والاستعلاء والشفقة والرتاء . وكثيراً ما يقتضي هذا اللون من القصص وجود المخاطب الوهمي أو الجليس المزعوم الذي ييشه الكاتب امراره ويعمل منه نريكاً يتعاطف معه ويبدي له التسامح ويتسلى بالحديث معه في كثير من المرح والخبور ، بل يروي له الكاتب متفكهاً أقبح فعالة واشنعها . (وأشهر قصة في هذا المضمار هي الرواية الاسبانية « لازاريو من مدينة تورمس » . ويشير الراوي الى ذاته بالعبارة المتواضعة : « خادمكم المطيع » . ويظيب له ان يعترف صراحة ، في صلب الرواية (وخلافاً لما فعل القديس اوغستان) ، أنه « لم يكن أسلح ديناً من اترابه وجيرانه » . وهو راغب في أن يروي لنا كل شيء ومنذ البداية ، وهو المسلك نفسه الذي سوف يسلكه روسو الذي أراد أن يقدم بين ايدينا أوفى صورة له) .

والأخبار التي يرويها روسو بلهجة الصعاليك كثيرة ، وبخاصة في الأبواب الستة الأولى من « الاعترافات » . كذلك نفع على اخبار امتزجت فيها لهجة العبث بلهجة الحنين امتزاجاً دقيقاً ، تبعاً لتلك النزعات النفسية التي تلمّ بالمؤلف وتتناوب فيما بينها تناوباً سريعاً ، فهل نقول في هذا اللون من السرد ، انه يذكرنا بناحية هامة من نواحي فلسفة روسو المتعلقة بنظرته في التاريخ الانساني ؟ كان يرى ان الانسان ، في حال الفطرة ، قد تمتع بالسعادة والبراءة ، ثم تطور المجتمع ، بالنسبة الى تلك السعادة الأولى ، نحو الأغلال والفساد . إلا ان الانسان الفطري ، من جهة ثانية ، هو شبه « بالهيمه » التي

حرمها الله ، نور العلم ، وكان عقلها خاملاً . وقياساً على هذه الجهالة البدائية ،
بدا الزمن الحاضر وكأنه زمن التفكير النيرة والوجدان الأنساني الواسع .
وبالتالي كان الماضي . في نظر روسو ، اما موضوعاً للتعنين والشوق ، واما
موضوع الجزء والسخرية ، وكان الحاضر ، حسب ما يشعر به روسو . اما
واقعاً منجفاً (من الناحية الاخلاقية) واما واقعاً راقياً (من الناحية
الفكرية) .

* * *

ب - وليمة تورينو .

اللمحة الساخرة تفسر علاقة التفاضل بين الأزمنة لصالح الزمن الحاضر ، أي ان الآخر يسمى الى التبرؤ من ماخيه . أما لمحة الحنين فهي ، على العكس ، تفسر علاقة التفاضل بين الأزمنة لصالح الزمن الماضي . فلا يتحمل الانسان ان يبقى أمير اللحظة الحاضرة . هناك إذن عمل تفسيري وارد في هاتين اللهجتين ، ويكون في الأغلب ضمنياً ، ينقل لمحة المديح من مكان الى آخر في سلم الأزمنة وبالتالي يحول القيمة النسبية لكل من الحاضر والماضي :

وبين ايدينا صفحة من « اعترافات » روسو (الباب الثالث) توفر لنا لمحة التي نفتقر اليها في هذا الصدد ، في تفيدنا في متابعة بحثنا حول النقد . قال روسو :

« كانت الائمة « دوبريل » De Breil فتاة في ميعه الصبا . تواد تهازل في منا ، حسة الخلق والتكوين ، عليها مسحة من جمال . يبداء مشرفة ذات شعر فاحم . ورغم سواد شعرها ، فقد كانت اساور وجهها تلمع عن تلك العناية التي انفردت بها الفتيات للشعر . وشغف بها قلبي فلم يجد ذا صدأ . ورة البلاط . وهي اسب ما تكون عند الشابات . كانت تعزز فيها المشوق . وتظهر مظهرها وملكيها . وجعل بشرتها اكثر فالقاً بسبب ثياب الحسد التي كانوا يرتدونها وقتئذ . والائل ان يقول : ليس من شان الخدم ان يخلعوا بثاب هذه الامور . ولا ويب اني كنت واحداً ، لكنني مع ذلك جعلت بها . في حقل بها غيري . فقد اعتاد رئيس الخدم وسائر الخدم ان يتعدوا احياناً في مثل هذه الامور حديثاً بيننا انشاء لمعاهم مما جعلني اقننور أنا . ولقد احتفظت برباطة جاني فلم يأخذ بي الوجد حلقاً وما

أبحث لنفسي أن ترثب من رثب الشطوط . فالتزمت ملاي . ولم أطلق العنان لمواظمي . ولكن
يصب في أن اتبع رواية الآتية دوريل وإن اسمها فتكلم كلاماً يدل على الذكاء ، الفطنة
والاستقامة . واقتصرت مني على الاستماع لعدمها . في نطاق حلي . فإذا هي جلست إلى
المائدة . حرصت كل الحرص على اغتنام الفرصة السانحة حتى أأجر كلامي على الوجه الأفضل .
وإذا ما ابتعد حادها الخاص عن مقدمها لحظة واحدة . وجدني في الحال مستلقاً في مداه .
وإذا وقعت حيلها وجهاً لوجه . انشد في نظراتها ما قد تحتاج إليه . وأتجرى
فترة ابتدال صحتها . ووددت لو فعلت الإعجاب حياء فتناول ونصير إلى
امراً أو تجود علي بنظرة أو عوجه إلى حكمة . لكنني لم أخطر بذلك انطلاقاً .
وعز علي أن أكون عديم النفع عندها . بل أعلما لم تعمل بوجودي أمامها . بيد أن أحوالها
الذي كان يحدثني أحياناً أثناء طعامه . إداري يوماً بكلمة ثابتة . فرددت عليه رداً غامضاً
وشيقاً . فإذا هي تنفخ إلي ويومض عينها عوي . هذه النظرة التي كان غاطفة بعيني
أترشح ضروباً . وسنحت لي الفرصة في اليوم الثاني حتى أنعم بنظرة ثابتة . فأغتمتها . فقد
اتفق يومئذ أن أولوا وأبنة كبرى . والفترة الأولى عجبت من امر رئيس الخدم عجيباً
شديداً لما رأيتهم يقدم على الخدمة وقد تقلد سيفه وعلى رأسه قبعة . وإذا المدعوون يأخذون
بالخدمة . عن شعار العائلة المنقوش في السجادة مع الرسوم . يقول الشعار : « رب حاذق في
الطعان لا يصيب مقتل » *Tel vient qui ne tue pas* . ولم يعرف عن سكان متاضعة
« بيومون » *Piémont* ، فبحر في اللغة الفرنسية ، فوجد أحدهم خطأ في كتابة كلمة
« *fiert* » وإن لا ينبغي إضافة حرف « اليها .

وهم رب الأمرة العجوز الأجيابة . لكنه وحلي بنظرة فوجدني إداري ابتساماً ولا
اجترى على القول . فأعز إلي أن اتكلم . قلت حينئذ أن الحرف « *t* » في كلمة « *fiert* »
ليس زائداً . وإن هذه اللفظة الفرنسية القديمة ليست مشتقة من الأسم « *ferus* » ، اللاتيني الذي
يعني الرجل الصلف المنذر . بل من الفعل « *ferit* » والفراد منه يطعن أو يئرح . وبالتالي
لا يعني الشعار في رأيي : « رب رجل منذر متوعد » بل يعني : « رب حاذق في الضربات
لا يصيب مقتل » .

فحدثني في المدعوون جميعاً ونشر بعضهم إلى بعض ولم ينسوا بكلمة واحدة . ولم
ير انسان في حياته مثل هذا العجب العجيب . والذي اتزع قلبي فرحاً وسجوراً هو أنني
رأيت علامات الرضا والاستحسان جلية واضحة على عينا الآتية « دوريل » . وهذه الفتاة
التي بلغ بها الاستعلاء كل مبلغ فتنازلت ورمقت بنظرة ثابتة هي عز أقر تقدير مثل نظرتها

الأولى . ثم أدارت طرفها نحو جسدها وثأبها فتنظروا في شوق ولهفة أن يرميها حلي من المنح والثناء . وكان تنأؤه بالعمل جزئياً عاطراً فقدم به في حمرة من البشر والسرور هذه له المائدة بأمرها . لقد كتبت تلك الملاحظة قصيرة المدى . لكنها منحة من جميع الوجوه . كانت من الأدبيات العزيزة النادرة التي تعيد الأمور إلى نصابها وتشار لفضل العم الذي حطت من قدره عواذي الزمن . وبعد دقائق ممدودات . طمحت الأمانة « دوريل » بعصرها تعوي وطلبت التي في خفر واستحياء . إن تقدم لها الشراب . فو ادعها فننظرني ملياً . لكنني . إذ دونت منها . اعترفتي بعشة شديدة . ولما كانت الكأس مفاحة مفعمة بمعدل الماء على صاحبها وعليها أيضاً . فسالني أخوها مستهزئاً فيم اوتعادي الشديد . ولم يكن من شأن هذا السؤال أن يهدي من روعي . واهوت الأمانة « دوريل » خجلاً حق يباخر مقلتها .

وانتهت القصة عند هذا الحد . واذت تعم أي لم اوفق إطلاقاً في خاتمة غرامياتي . مثلاً حدث لي مع السيدة « نازيل » فيها تدفق من حيائي . وحار دأبي يومئذ أن الازم عنها الردة المؤدية الى حجرة السيدة « دوريل » . فلم احط بأي التفات من قبل ابنتها . وكانت تروح وتقدم . كأنها لا تراه . لما انما كنت اجترى على النظر اليها . واستولى علي البله والتمتع حتى ان قفازها سقط برماً من يدها وهي نحو اعلمني . فلم اندفع نحو القفاز الذي وددت ان اشبعته لثماً وتقبلاً . ولم اغادر مكانتي وتركيت القفاز يلتقطه خادم غبي كان يسمى ارس اسحق دون مشقة وعناء . وبلغ في الحجل اقصاه لما فبت لي اني لم اوفق في ارضاء السيدة « دوريل » . فهي لم تعد توجه اليّ ملياً . ولم تعد تقبل مني ان اقوم على خدمتها . وما الذي المرّة فلو الأخرى وبهجة فارسة لما رأته في الردة المؤدية الى حجرتها . ان كنت عاطلاً عن العمل . فكان لابد لي من ان افارق تلك الردة الأتيرة الى قلبي . واستأنف الحسرة في « داني » الأمر . ثم شغلت بشاغل عدة . وما لبثت ان سلوت عن الأمر له .

والذي يلفت النظر عند قراءة هذه الصفحة هو مظهرها المتناسك والمغلق الذي يكاد يفصلها عن سياق « الاعترافات » . فهي تؤلف « قصة » قصيرة (واللفظة واردة في نص روسو) رسمت خطوطها الكبرى . كما لا تخلو من الدعابة والسخرية . بمعنى أن كلمة « قصة » . مثلاً وردت عند روسو . تتضمن فكرة الهوس والطيش المأثورين عن دون كيشوت . ثم ان العبارة الأخيرة اللامبالية (« وما لبثت أن سلوت عن الأمر كله ») تضع

حداً فاصلاً للمغامرة ، وتلوذ بالسيان ، وفوحي إلى القاريء صورة الفراق
الحاسم الذي لا حسرة فيه . وربما أبرز صاحبنا فشل وخيبة مساعيه المترددة
حتى يعزز « احساسنا بصدق روايته » . والعبارة المذكورة تنتمي بكل
خصائصها إلى سجل التاريخ بما يعرفه « بنفنيست » Benveniste . فهي تشير
إلى المراهق الذي عاش في مدينة تورينو الإيطالية فترة من الزمن ، أما المؤلف
الحاضر الذي علاه المشيب وراح يحدثنا عن سيره فقد احتفظ بذكرى الأنسة
« دو بريل » نابضة بالحياة ، وهي تتردد في خاطره ، ولا تزال صورتها عالقة
بقلبه . وهو يعترف بأنها خطرت في ذهنه لما أخذت تراوده تلك النفحات
المعاطفية التي تخففت عنها شخصية « جولي » ...

وعندما ينتهي قاريء « الاعترافات » إلى هذه الصفحة . يكون قد
اصلع على حياة « روسو » في أطوارها المتعاقبة ، أما الآنسة دو بريل فهي ،
على العكس من ذلك ، لا تظهر إلا في هذه السطور ، ولا تهمن إلا على مقطع
قصير جداً من الكتاب . وبالتالي بتجلى فن المؤلف في قوة استحضار ذلك
الطيف النسوي العابر من خلال شدة انفعاله الراهن .

وفي هذا الخبر ، نقف على ثلاث حالات نفسية كفيلة بإنشاء رواية
موجزة : أولاً المسافة ، ثانياً المغامرة وانغاء المسافة ، ثالثاً إعادة المسافة والانفصال .
وتظهر حول البطلين شخصيات ثانوية لها وظيفة واضحة محددة : فهناك جد
الفتاة وهو اسنان طيب يهد السبيل إلى مأثرة الشاب البطل . ثم والدة الفتاة ،
وهي امرأة سيئة الخلق ، تتدخل في الزمن الثالث من القصة لتفرض على
صاحبنا الخطر والجرمان ، وهناك شقيق الفتاة الذي يشير تعرضاً لبعض ردود
الراوي ، وأخيراً الجمهور - أي المدعوون - الذي يثل هنا جماعة الشهود ،
على عرار الجوقة في مقطوعات الأوبرا . كذلك توجد في هذه الصفحة أوجه

شبه واضحة كل الوضوح مع الجزء الأول من رواية « هيلويزا الجديدة » ،
 بخصوص الفترات الزمنية الثلاث في الرواية العاطفية وتوزيع الأدوار فيها .
 والحق ان والده جولي في الرواية الكبرى وقفت في جانب الشاب بينما اعترض
 والدها سبيله ، وهذا موقف اقرب الى التقاليد الشائعة التي تجعل من الأسلوب
 صاحب الأمر والنهي . والحق أيضاً ان جولي لم ترزق أخاً (فقد مات شقيقها) وكانت
 تصاحبها « ابنة عم لها فائقة » . لكن أوجه الوفاق هي الغلبة على صعيد
 الأدوار : فممة فتاة ، هي الشخصية الأولى ، لا يطلها البطل من الناحية الاجتماعية
 لكنه يحاول أن يجتذب انتباهها وغرامها . وهناك أبوان اثنان يقف كل منهما
 بإزاء البطل موقفاً يناقض الآخر تناقضاً تاماً . وتكون الغلبة في نهاية المطاف
 للموقف المناوي . للشاب . ولدينا شخص ثانوي لا يتدخل في خاتمة القصة
 تدخلا حاسماً ، لكن أقواله (وهي أقرب الى الهزل والحق) تثير الشاب إثارة
 غير مباشرة وتضطره الى كشف النقاب عن سريره . وأخيراً يطل معنا في
 القصة ما يشبه « الرأي العام » الذي يهتم بالراوي ، وخصاله الحميدة ، وغرامه
 المنبوء ، فينتصر له تارة ، ويرتاب بأمره تارة أخرى . أو لا تدهشك . أيها
 القاري ، هذه السمات المتشابهة ؟ بل لعل الأطوار الزمنية الثلاثة في قصة
 الأتمة دو بريل تستجيب الى نموذج عاطفي ثابت نلقاه شائعاً في جميع المؤلفات
 التي طبعها روسو بطابع خياله . وربما انتظمت ادوار الشخص وفق ذلك
 المخطط القديم المأثور عن أسطورة « الأميرة المحرمة » ، (وأنا الفت نظر القاري)
 الى قصة « توراندوت » ، والى الدور الأساسي الذي تلعبه الأحجية التي لا بد
 للأمير من فك رموزها قبل أن يتزوج بالفتاة . والواضح حينئذ اننا أمام
 تفسير شخصي لموقف أسطوري في غاية العراقة والقدم .

في مشهد وليمة تورينو ، عاتفة الهوى كانت الوسيلة التي أحدثت
 تغييراً هائلاً في العلاقة الاجتماعية والعاطفية ، وقد رفدتها قوة البديهة (في

الرد على شقيق الفتاة) والمعرفة اللغوية (في حسن تأويل الشاعر العائلي) .
واستطاعت عاطفة الهوى ان تثير الحدث الرئيسي ، وان تخلق من خلاله هذا
الانفعال الذي حوّل الدنيا كلها - او معاملها الظاهرة - تحويلاً مؤقتاً في نظر
الراوي . إلا أن هذا التحول لم يستغرق مدة طويلة فكانت اللحظة « قصيرة
المدى لكنها ممتعة » . وهي ليست ممتعة إلا لأنها قصيرة ، تلك هي القاعدة
المطردة التي تسيطر دائماً على خيال روسو وفي جميع مؤلفاته . فهو يتطلق من
حالة الانفصال والقلق ، ويحاول ان يخفف من لواعج الفراق (الاجتماعي والغرامي)
ليعيد الحضور . ولكي يستمتع حتى الاستمتاع بنشوة البهجة والرمال يرضى
بفقدما ثانية ، ويحرم منها بعد انتصاره المؤقت ، فيشعر بالتمزق ، ويؤلمه
الجفاء ، لكنه هنا بتلك السرّات الحلوة المربوة التي يوفرها له التذكّر
والحنين . لقد أعرضت عنه فعلاً الآنسة دوبريل ، واجتذبت صاحبنا افكار
أخرى فأنسبها ، ولم يأت على ذكرها اطلاقاً في « اعترافاته » حتى راودم
الشوق الى مقامه في قرية ارميتاج فطالعه من جديد صورتها من خلال صور
أشاعها في خضم تلك الانفعالات الغامضة التي مهدت السبيل الى ولادة الرواية
الكبرى « هيلويزا الجديدة » .

وهذه الرواية الكبرى سوف تُضمي أوسع المعاني وأوفاهها على سبيل
فترة من فترات الوليمة التي رويت بليخاز : سوف ترسخ جولي لقدرها وتلقى
حتمها ، أما الآنسة دوبريل فلن تصل الى هذا الحد . لكنك واهم إذا اعتبرت
الرواية الكبرى من قبيل التعويض . لأن الفقد منها هو تسخير الطاقة الشهوية
من أجل أحداث تغيير اعتمى واشد وقماً من التغيير الذي انصرف على نهايته
وبسرعة كبرى في « وليمة تودينو » . وسين يضيف صاحبنا على الفراق
الأخير صورة الموت ، فلما يقيم في خياله اشتراكاً موفياً لا يفتقد فيه شيء .

<https://facebook.com/groups/abuab/>

لذلك كانت قصة « تورينو » بخانتها الساخرة وسقوطها في غياهب النسيان من قبيل « المحاولات الأولى » ، ولا بد له من عددٍ عديد من الفتيات على شاكلة الآنسة « دوبريل » يناساها في ظاهر الأمر (ثم يستعيدها) لبيدع منها شخصية جولي التي لا تنسى .

وفي كيفية عرض « القصة القصيرة » لابد من التركيز الزمني الكثيف : وينبغي للأوقات الثلاثة في المتواليّة السردية أن تتعاقب في أضيق نطاق ممكن مع احتفاظها بقيمتها المميزة . فالتأليف لا يتضمن ظاهرياً الا ثلاثة مشاهد : يكون المشهد الأول في مكان معهود يشير اليه الماضي الناقص (imparvait) أو غرفة طعام ويطلعنا على حادثة فريدة (يعتبر عنها بالماضي البسيط parvait) هي الرد على شقيق الفتاة ، دون أن يحدد مكانها تحديداً دقيقاً . وفي الأنوار نفسه تقريباً ، نرى المشهد الثاني وهو الاحتفال بالوليمة الباذخة ، وله تاريخ عدد لأنه يحدث « غداة » الرد على شقيق الفتاة . وهو ينتهي بقصة الكأس الطافحة . وفي مخطوط أول لهذه الصفحة تقع على عبارة غتافة لها دلالتها الخاصة وفيها ترد حادثة الكأس الطافحة في اليوم الذي تلا مأثرته اللغوية . وكان روسو لم يطق صبراً على هذا التأجيل في آخر مخطوط له فقرب الأزمنة وجعلها دقات معدودات . فلم يقتصر على تعيين الزمن بالنسبة للحادثة السابقة ، بل نقلنا من قياس الزمن بالأيام الى قياسه بالدقائق . وبالتالي تركزت القرينة الزمنية كلها دوناً من الذروة التي اعربت عن الانفعال الشديد للشابين . وبذلك افضى تكثيف الأزمنة الى ما يشبه النقطة المحرقة . وأما المشهد الثالث والآخر . فانه ينطوي على سلسلة من الأحداث تجري كلها في الردهة المؤدية الى حجيرة السيدة دوبريل وتؤلف مشهداً وحيداً بسبب وحدة المكاني الذي تشغله . وهنا تتلانى القرائن الزمنية وتتباعذ وتقتصر على اشارات مبهمه (كقوله : « يوماً » أو « المرة تلو الأخرى ») تفصل بين الوقائع لكنها لا تدل

على علاقة متبادلة فيما بينها . وهي ترمز الى الهزيمة المنكرة التي اعتبت السعادة وسادة الفوز المجيد .

وانت ترى أن الواقعة التي تحدثت ادق تحديد (بالمعنى العلمي لهذه الكلمة) أو تعين زمنها تعيناً واضحاً ، تطبق على قمة المغامرة العاطفية . أي أن توضيح المسافات الزمنية يشير الى عنفوان الانفعال المتراكم ، فالحركة العاطفية في ترايدها وتناقصها مرهونة بتركيز الأحداث ثم بتباعدها . ولقد قدّرجت المسافات الزمنية في بادئ أمرها نحو مزيد من الدقة والأيجاز حتى انتهت الى تلك المشاركة الوجدانية العجيبة بين الخادم الذي ارتعدت فرائصه والسيدة التي تضرّجت وحنتها . ثم امتد التباعد بينهما : وبالتالي كانت شريعة الهوى هي التي تحكمتم . على نحو خفي ، بالايقاع الزمني لأحداث القصة .

ولعلك رأيت كيف وردت كل واقعة من الوقائع المتعاقبة في حدود اللحظة الآنية ، أو « النظرة الخاطفة » ، مما يشير الانتباه منذ بداية القصة عندما روى الكاتب محاولاته الفاشلة : « إذا ما ابتعد خادماً عن مقعدها لحظة واحدة وجدته في الحال مستقراً في مكانه :: وكنت أغترى فترة ابدال صحتها . بعدئذ اخذ صاحبنا يحصي النظرات التي تلقىها الآنسة دوبريل : الأولى بعد الرد المفحم على شقيقتها ، والثانية في اعقاب المديح الذي تقدم به رب العائلة . » لقد كانت تلك اللحظة قصيرة المدى لكنها منعمة من جميع الوجوه . وتبرز الوقائع الاساسية في روعة المحطات التي تجود فيها الفتاة بنظراتها ، أو يسفح فيها الماء أو يحدث فيها الارتعاش واحمرار الوجه . كل هذا يحدد بدوره فترات آنية تتم فيها انفعالات مفاجئة . حتى حادثة القفاز السلبية فانها - هي ايضاً - تشير الى لحظة مفوطة والى الدقائق الثمينة التي

تخاذل فيها روسو وكأنه شذت إلى مكانه بالسلاسل ، فجعل خادماً آخر
يسبقه إليه .

والأماكن الثلاثة التي وردت في القصة (حجرة الخدم ، وغرفة
الطعام : ثم الإدهنة المؤدية إلى قاعة السيدة دوبريل) تطابق المواضع الرئيسية
التي يعمل فيها الخادم . وهي ترمز بعبارة موضوعية إلى المتوالية (مسافة
اقتراب ، مسافة) التي رأينا فيها اتجاه القصة بصورة عامة . وبضائف البعد
المضوي (أو الرمزي) إلى البعد الموضوعي ، ويشير إليه تردد لفظة «مكان»
ولفظة « نصاب » ، ولك أن تقارن . يقول المؤلف :

١ - « والتزمت مكاني » أي مكاني الاجتماعية أو المعنوية مع كل
ما تتضمنه العبارة من احترام تليه البيئة في صيغة الأمر والواجب .

٢ - « وكانت من الأوثاق العزيزة النادرة التي تعيد الأمور إلى
نصابها الطبيعي » . في هذه العبارة يتدخل المؤلف ويحلّ القول محل التاريخ .
فيمكننا أن نتعرف في ذلك إلى ما يسمى في البلاغة الكلاسيكية بالحادثة
الملحقة : والجملة مطبوعة بطابع انفعال الاحتجاج والمطالبة . فكل الحيل
المتنوعة التي أضع فيها جان - جاك جهده كي يتقرب فيها إلى الأنسة
دوبريل كانت أدب التعبير عن وضع أو عن نظام أقحم فيه وهو
مخالف للطبيعة ؛ ولكن حيث أيضاً كان نصّ المسودة الأولى يقول بشكل
لا يخلو من الانحراف أن الخادم الفتي كان يحسّ به « هوياً مفرطاً للذة التي يبعثها
فيها وضعه » ، ومها يكن من أمر ، فإن مجموع العبارتين : « التزمت مكاني » -
تعيد الأمور إلى نصابها وتفيد ، من خلال هذه التعابير الرمزية المكانية ، معنى
التضاد والتمرد والانتقال من الاقصاء إلى الاندماج ، ومن الوضع الهامش
إلى المحور .

لم يعبأ أحد بصاحبنا حتى اللحظة ، وها هم الآن يتعرقون اليه .
كان يظوف حول المائدة في كثير من التبجيل والاحترام وها هو الآن وقد
أصبح معلم معلّمه يشار اليه بالبنان ويتفنون باسمه عالياً . ومعنى ذلك أن
العلاقة بين الآء والآخر قد تبدلت . وحصل تصحيح خالف للأوضاع .
ومعنى هذا النحو ، تجلّى الانفعال المباغت في تجربة انفعالية - معنوية للمكان -
أي في إعادة الفرد الى المحور بعد ان كان استبعد عنه .

وهناك تكرار آخر لبعض الألفاظ يفيد أيضاً معنى الانتكاس ،
ولعله في البهلة الأولى أخف وقعاً في نفس القاريء لأن اللفظة ذاتها لا تتطوي
على مضمون معاكس . فقد رأينا كلمة « المعجب » تتردد مرتين وفي سياقين
متعارضين . قال :

١ - « وعجبت من أمر رئيس الخدم عجباً شديداً لما رأيته للمرة
الأولى يقوم على الخدمة وقد تقلد سيفه ... »

٢ - « ولم يرَ انسان في حياته مثل هذا المعجب العجائب ... »

وبذلك انتقل « المعجب » من معكّر الى آخر . في العبارة الأولى -
تعجب صاحبنا من مرامم الطبقة الراقية وطقوسها الفخمة ، فكان تعجب
الرجل الساذج الغريب الذي يفاجأ بكل أمر مستحدث في هذه البيئة التي
يحيطها جهلاً قماً . أما في العبارة الثانية فان روسو بالذات أضحى موضع
« المعجب العجائب » . فالاسم الموصوف يملأ (ان صح القول) الجملة كلها بفضله
الكتابية والنفي القاطع الذي يفخمه ، أي أن ردة الفعل عند الحاضرين محصورة
في حركة يعبر عنها موصوف واحد هو المفعول الوحيد للفعل (« لم يرَ
انسان ... هذا المعجب العجائب ») .

وثمة تكرار ثالث يحتمل معنى التضاد في اللفظة الواحدة . جدير
بالنغاية والانتباه . وهو يحدث في مجال ضيق فيكون أشبه بحركة القتل حول
المحور . ويدور الأمر هنا حول الانتقال الى الكلام ، الى استملاك الكلام .
فأنت تقرأ في السطر الواحد قوله : « ولا اجتريء على القول ... قلت حينئذ » .

وهذا المقطع الهام من القصة المؤدي الى الفجوات المشتركة للبطلين
الشابيين يفيد معنى الانقلاب المركزي للأوضاع . ولعلك لاحظت أن الأمثلة
الأخرى على التضاد والتي ألحنا اليها ، إنما تضم هذه النقطة في صورة متناثرة .
لأن كثرة الميزان قد مالت لصالح صاحبنا ، وبرز البطل المغمور الى حيز الوجود
بفضل مآثرته اللغوية الحاسمة . حسب نموذج القصة الأسطورية المهيمن على هذه
الصفحة . الآن حتى الحق وجاء دور الآخرين في الصمت والوجوم ، أي دور
المدعويين من غلبة القوم : « فحدثني في المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض
ولم ينبسوا بكلمة واحدة » .

والقرمت مكافئ

أخرى فترة ابدالاً صحتها

وعجبت عجباً شديداً

ولا اجتريء على القول

قلت حينئذ .. فحدثني في المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض

ولم ينبسوا بكلمة واحدة

ولم يروا انسان في حياته مثل هذا المعجب العجيب

لقد كانت لحظة قصيرة لكنها ممتعة

... تلك الأوقات .. العزيرة النادرة التي تعيد الأمور الى نصابها :

بين ايدينا إذن مجموعة منتظمة من الألفاظ المكررة التي تفيد معنى التحول والانتكاس ، وتبادل الأدوار والمهام ، وقلب الأوضاع رأساً على عقب .

والنتكرار في النص لا يعني دائماً الانتكاس . ثم ان الحادثة التي برويها روسو لم تسبب له في حقيقة امرها ، تغييراً حاسماً في وضعه الاجتماعي ، فكان عليه ان يغادر تورينو وان يعود الى جنوار السيدة واران Warens حتى يعتمد عن ذلك الجو ويتحرر من الذل وانهاة . لذلك تناثرت الألفاظ التي تفيد معنى « الخدمة » و « الاستخدام » في جميع فقرات القصة . وكونت نهايتها المتواصلة . وإذا عدنا الى النقطة التي حدث فيها الانتكاس رأساً على عقب لوجدنا المحور الحقيقي ماثلاً في العبارة التالية : « فاعز اليّ ان اتكلم . » اي ان الانتقال الى الكلام الذي يرقى بالخدام المنعمور الى مجده العابر ، انما تمّ بناء على امر قال الكلام ، بالنسبة إليه هو بدون شك المباشرة في نظام جديد ، سابق . لكن الأيعاز الصادر عن الكونت يحافظ في الوقت نفسه على النظام السابق اي على التبعية .

لقد اصبح الخدام محط انظار سادته المعجبين به : وفي لحظة خاطفة ، تمّ القضاء على كل تفاوت اجتماعي ، ولم يعد يحسب اي حساب (ولومؤقتاً) للفارق بين الطبقات الراقية والبتدية . فالغلبة الآن هي فقط « للعلم والمعرفة » وقد يحذر بنا في هذا المجال ان نرجع الى الآراء القيسة التي جاء بها اللغوي « اريك اورباخ » Erich Auerbach - حول مراتب الأساليب في علاقتها بالمراتب الاجتماعية . وربما توقعنا في هذه الصفحة ان يتداخل الأسلوب الرفيع بالأسلوب الوضيع حسب « مقتضى الحال » . لكننا في الواقع . نجد هجتين متجاورتين تكاد النواحدة تمازج الأخرى : الملهجة الأولى منحدرة من الرواية العاطفية (التي تعود الى اللون الأدبي النبيل الموروث عن بعض القصصيين من

أمثال دورفيه d'urfé ومادلين دوسكوديري De Scudéry ولا كالبرونيد
 La Calprenèd () واللمجة الثانية معروفة في أدب الصعاليك Picaresque
 وتنحدر مباشرة من الروائي لوساج Lesage. وحقيقى بالعبرة الأولى والثانية
 من النص ان تتعميا () ما عدا بعض التفاصيل الجزئية () الى مقام الرواية
 العاطفية Romanesque بسبب ايقاعها الموسيقي الجميل . كذلك تظهر
 بعض ملامح الأسلوب العاطفي مبثوثة في باقي فقرات النص : في الدلالة
 العاطفية التي ينسبها المؤلف الى نظرات الآتسة دوبريل ، وفي الميجان الشديد
 الذي يعترى الشاب من جراء الالتفاتة النسيطة وفي اللجة الخطابية التي ترقى
 الى مستوى الكلام البليغ عن « عوادي الزمن » ، وفي تفخيم وصف التفاز
 الذي أراد صاحبنا أن يشبعه « لثماً وتقبلاً » . كذلك نعث عن الثيرة العاطفية
 ذاتها في صيغة الأفعال التي تعرب عن الأذعان والخضوع ، وتوحي بحتمية
 المشاعر والأحاسيس () وهي صيغة شائعة عند بريفوست prévost كقولها :
 « لقد شغف بها قلبي فلا يحذف مدأ » أو « جعلتني اترنح طرباً » أو « فاعترتني رعشة
 شديدة » ...

لكن الأشياء التافهة (كالمقعد والصحن الذي ينبغي ابداله والكأس
 الطافحة) والكائنات العامة المبتذلة (كمعاشرة الخدم) تأتي في الوقت
 المناسب لتفرض على القاري وجود الواقع الحقير ، وتعيد الى مكانه المتواضع
 هذا الشاب الذي بدأ ينتشي بسحر الفتاة الراقية النبيلة . وليس من قبيل المصادفة
 والاتفاق ان يرد ذكر الأحاديث الحبيبة الفاحشة التي يتداولها الخدم عامة ،
 في اعقاب ظهور الفتاة الفاتنة التي وضعها المؤلف وكأنه ينحت لها نمثالاً
 نصفياً . ففي طرفة واحدة ، برزت امامنا المستويات المتناقضة : وجه الفتاة
 الوديمة التي لا يطلها الخادم . وحقارة طائفة المستخدمين . يضاف الى ذلك
 ما تسمعه من ايقاع موسيقي رائع في العبارات العاطفية ، تقابلها عبارات

أخرى تنتهي نهايات بترام لتقيم التناقض المعبر البليغ كما في قوله : « نكسي
فمك بها » كما فعل بها غدي » أو قوله « واحتملت رداً جاني ، فلم يأخذ بي الوجد حقا » .
وتلك نهايات هزيلة متسارعة ، أبلغ أثرها هو الرغبة في « التحقيق » .
وهي تسهم في انعاش حركة القصة ، كما يسهم في ذلك أيضاً استخدام عبارات
متقطعة حسب مقتضى الحال ، بالإضافة إلى تلك المقاطع اللفظية القصيرة التي
رصفت جنباً إلى جنب ، مع حذف أداة الوصل .

ولا يدهشنا فقط هذا التناقض بين اللهجة العاطفية الرفيعة واللهجة
المبتذلة ، بل نعجب أيضاً بكيفية دمجها وامتزاجها إلى حد الالتباس . فقد
يتفق لبعض الكتاب أن يعمدوا إلى إثارة انتباه القاري ، بالفاظ عاطفية
« مؤثرة » داخل الأسلوب المعروف عن أدب الصعاليك . فالعبارة العاطفية
« مما جعلني اتصور أنما » يمكنك العثور عليها في الروايات الرفيعة وفي أدب
الصعاليك ، واغرب من ذلك استخدام بعض المفردات من قاموس « الفروسي »
وتقليدها للتعبير عن أمر يتعلق « بخدمة المائدة » . وهكذا يتلاعب النص ،
في عدة مواضع ، متفكهاً باللباس المرجع الذي تعود إليه العبارة . فقد يحق
لأحد مؤلفي الروايات العاطفية البطولية في القرن السابع عشر أن يضع على
لسان أحد عشاقه العبارة التالية : « وددت لو فعات الأعاجيب كما تتنازل وتصدر
إلي أمراً » أو يعود على بنظرة أو توجه إلى كلمة « .

إلا أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد إبدال الصحن على مائدة الطعام .
ثم إن صيغة المبالغة التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالاندفاع العاطفي ، غالباً
ما استمدت مفرداتها في هذا النص من اللغة العامية الدارجة ، وكذلك
استخدام الظروف الزمانية والمكانية التي غمرت الصفحة كلها وجعلتها أشد
وقعاً في النفوس : كل هذه التعابير المأخوذة من الكلام المألوف تقرب النص

من الملهاة . كقوله : « لم ير السان قط في حياته كلاماً » أو « واحسرت جداً حتى بيأس عنها ... »

ولعلنا في صدد أسلوب مر كتب تجلّت فيه العاطفة الرفيعة (مع 'سالفة والغلة والأسراف') كما تجلّت فيه المحاسن المأثورة عن الأسلوب العامي . (وليذكر القاريء أن بعض معاصري روسو ، وبخاصة الكاتب بوفون Buffon ، قد عابوا عليه ذلك الجانب العامي في أسلوبه) .

هذا التناقض بين التعبير العاطفي الرفيع وبين « واقعية ادب الصعاليك » . كنا قد بحثناه في علاقته بالدلالة الاجتماعية لهذه الصفحة ، ويحذر بنا أن نعاود النظر فيه من حيث علاقة الراوي بمأثريه الشخصي . فقد آت لنا أن نتذكر تلك القضية التي ألحنا إليها حول حجة الحنين ولحجة السخرية .

ولنتعرض مرة ثانية تفاصيل الكتابة . وننظر في الجملتين اللتين تقدمان لنا صورة الآئمة دو بريل الجسدية الجملة الأولى خبرية بسيطة استطاعت بسبب ما تعاقب عليها من صفات واتسعت على نحو مفاجيء بالعبرة المعترضة

(« ورغم سواد شعرها ») ثم بالفعل المضارع (« وتم اسارير وجهها ») وأخيراً اسم الموصول « التي شغف بها قلبي فلا يحد لها صداً » . وهذا المضارع الأخير بالقياس إلى الماضي الذي سبقه يحتمل دلالة واسعة لأنه ينسحب على فترة زمنية تسبق وليمة تورينو ويمتد في أعقابها . فهو يعرض لنا أمراً أنبراً إلى قلب الكاتب ، ولا يزال حياً يرزق حتى اللحظة الحاضرة . ولا ينتمي هذا الماضي إلى مقام التاريخ ، بل إلى مقام القول ، لأنه مرتبط ، أن صح القول ، بالفترة المتأخرة التي جرت فيها عملية التأليف . وبذلك كانت الكتابة المعبرة قادرة على أن تجعل من الصورة المستذكّرة شيئاً يشبه الواقع الحاضر ،

وان تملأ المسافة الزمنية كلها بفضل اهم الاشارة (« تلك الدماعة ») الدال على العاطفة الثابتة التي لا تزال قائمة في قلب روسو ومشارها دماعة الفتيات الشقر . وبالتالي اندجبت شخصية الآنة دوبريل (وهي لاتشبه السراوات لأنها « بنضاء فاصعة ») في مجموعة الصبايا الشقرات اللواتي يؤثرهن الراوي ، وذلك بقرار من ذاكرته المفرمة ، وغدت الشقيقة الكبرى للآنة جولي (بطلة « هيلويس الجديدة ») . وكانت بالفعل فتاة شقراء ، لكنها صورة خيالية ننأى عن عوادي الزمن . ويجوز لنا القول حينئذ ان صورة الآنة دوبريل التي تراءت منذ مطلع العبارة في ذلك البعد الذي أحدثه الزمان المنصرم ، قد اصبحت في نهاية العبارة حقيقة فاصعة تنصل بعاطفة مستقرة لا يحددها زمان معين . فهي وأن أدرجت في زمرة من الفتيات إلا انها اقربت من فؤاد صاحبنا ، أو بالأصح ، لقد انتقل اليها الكاتب حتى صار في جوارها .

ولئن كانت العبارة التالية اكثر دقة في تعبيرها عن الشهوة ، فمن الجلي ان الكتابة قد سمات عملها ووفرت للعاطفة الولي مادة نستمتع بها . وذلك هو أثر الأسلوب العاطفي الفعال ، فهو بقدرته السحرية ، يعيد الى الوجود جميع من نهوى من الكائنات ، لكن وصاها لا يدوم إلا فترة وجيزة . وتلك هي الحال في النص الذي نقوم بتحليله . فلم يكديبدو الطيف الحبيب حتى وقفت دونه عبارة المنع والتحريم التي جاءت في صيغة اعتراض ينسبه روسو الى متحدث مجهول تتمثل فيه القاعدة الأخلاقية الاجتماعية : « ورب قائل يقول ان ليس من شأن الخدم ان يدركوا مثل هذه الأمور » . هذا التدخل الخارجي الذي توقعه الكاتب واحتاط له يرداة الى الحرمان الاجتماعي : وهو يربأ بالفتاة الكريمة ان تكون موضع شهوة الخادم الأجير . ولقد صيغ ذلك الزجر استناداً الى النظرة التي تتقيد بالأعراف تقيداً صارماً وتنكر عن الرجل

من اطراف الناس حقه في الانتماء الى تلك الانسانية التي ينتسب اليها سادته الكرام . والمضارع المستخدم في هذه العبارة (« ولقائل ان يقول ... ») يشير الى التباعد والصدود ، ويقضي قضاء مبرماً على صورة القرب والوصال . وبذلك اعيدت المسافة الفاصلة (الاجتماعية والزمنية على حد سواء) وبخاصة بين الراوي ذاته وبين ماضيه . ولم يعد صاحبنا يتحدث بضمير المتكلم بل حشر في طائفة الخدم . وهذه الطريقة في رؤية ذاته كما يراها غيره من الناس ، أو هذا الاسقاط الموضوعي للذات من خلال النظرة المحككة المنسوبة الى الآخرين ، هو من أشهر خصائص السخرية . حينئذ تزول العلاقة التي توحى بالاندماج والتلاحم . وتخل محلها علاقة خارجية متباعدة . وواضح ان القائل المستنكر قد رجعت كفتته ، ولو مؤقتاً ، وكذلك الراوي الذي يقر استنكاره بقوله : « والذي لا ريب فيه انني كنتُ على خطأ » ، وتغلب الاثنان على الخادم الوضيع الذي عصفت به اصفاء احلامه . وعندها ، لا يكون الماضي البعيد هو الزمن المميز الماثور بل الفترة الحاضرة أي فترة الكتابة الراهنة . وفيها يحق للكاتب ، بسبب ما أوتي من علم وحكمة وشهرة ، ان يتحدث عن جهالته الماضية ومغامراته وضعفاته في لهجة متفككة مستعجلة . وفي طرفه عين ، ظهر الماضي في بادئ امره وكأنه زمن السعادة المفقودة ، ثم مالبت ان تحول الى الأسر والمهانة . لقد استطاع الراوي ان يسترد الآونة دوبريل في ذكرياته وهيامه ، لكنه سرعان ما فقدتها بسبب عبارة منفلة (« رب قائل يقول ... ») اعترضت الطريق واستنكرت الهوى في منبعا بالذات : فلا يباح للأجير ان يطعم ببصره الى تلك النفاسة الكريمة . لكن روسو يرد على استنكار جلييه ، وهو لا يتظاهر بقبوله إلا لينبت في اللحظة ذاتها . وجود الواقع المتأوى للامتياز الجائر . فسورة الآسة دوبريل ، كما أتينا على ذكرها ، هي وليدة الفضول المنهوي ، والحرمات

المشاهدة . ونحن نعلم الآن ان صاحبنا قد اختلس انظر الى سيدته ، رغم كل التواحي التي يقرها دائماً من حيث المبدأ . بل نعلم أيضاً أنه يطيب له أن يعاود هذا الاختلاس مرة ثانية وثالثة وأن يضفي عليه معنى التحدي والاستفزاز بقوله : « بيد اني ادركت هذه الأمور » . وعندئذ يأخذ روسو بالتلاعب بالأسلوبين (أسلوب السخرية وأسلوب الحنين) بمهارة فائقة ، ويؤلف هذا التنوع في اللهجة العاطفية ، عاملاً موضوعياً من العوامل المؤدية الى « حيوية » القصة ، كما يقول النقاد ممن يقتصرون على دراسة « الانطباعات » . وبعبارة أوضح ، يشير هذا التنوع في الأسلوب الى الحرية التي يمارسها الراوي عند استعادة ذكريات الماضي ، يستلم اليها قارة ، وينفصل عنها قارة أخرى . أي أنه يود لو اندمج في ماضيه حيناً ، ثم لا يلبث أن يستبعد عنه بسبب ما عرّض له من أفراح واحزان . فالرجل الكهل الذي يسطر الآن اعترافاته يعلم علم اليقين أن نجاحه في ميدان الأدب قد أطلقه من أساره وأخذ بيده الى أبعد ما يمكن لآل « سولار » Solar أن يوفروا للخادم الشاب من آمال وامنيات ، فكانت لهجة السرد في غاية المريح والانطلاق . فهو لا يشك لحظة واحدة في أن مؤلفاته الشهيرة قد عوّضته خير تعويض عما لحق به من اهانات ، وحقيق به أن يسخر بكل ما يمكن لسادته أن يحددوا عليه من نعم وآيات : كانت يوسعه ، على أبعد تقدير ، أن يصبح وكيلاً أو عميلاً أو ظراً في أسرة نبيلة وثيقة الصلة « بما يجري » في بلاط الأمير الايطالي ، وله أن يسخر بكل ذلك ، ولو أنه أقبل على مثل تلك الخطوة الرخيصة لما ارتقى صعوداً الى التفكير العلمي الشامل ، ولما تفتحت شخصيته الفذة . ولئن كان الآن انساناً مغموماً حزيناً ، لكنه يتمتع بكامل حريته في الحديث عن شبابه السعيد الذي فاء فيه تحت عبء القيود الاجتماعية ولفترة غابرة من الزمن .

تلك هي الواقعة الرئيسية التي نَجدها في هذه الصفحة . ثم ان هذه الحركة المتناوبة بين الحنين والسخرة ، وهذا التثقل الطليق من الأسلوب العاطفي الى أسلوب الصعاليك ، يوحيان بأن الكاتب قد ملك زمام تعبيره ، وأن الأسباب قد تهيأت له حتى ييوح بكل شيء ، وكما يريد . لقد اجتأ على المطالبة بحقه ألا يخفي أمراً مما يعتلج في صدره ، واستولى غنوة على هذا الحق (وان كان يوم كتابة الاعترافات ، قد حُرِّم عليه أن ينشر مؤلفاته في فرنسا) . ولكن كيف كانت حال صاحبنا في بداية هذه انقصة ؟ لقد أرغم على الصمت ومن ناحيتين مختلفتين . وكنا قبل حين قد سمعنا عبارة الحظر والتحريم التي هبطت عليه « من علي » (« ولقائل أن يقول : ليس من شأن الخدم أن يلتمحوا بنيل هذه الأمور ») « لكن الشهوة تتجلى ، من ناحية ثانية ، في ترمرة المستخدمين ويتم التنفيس عنها في فجة وقحة يستنكرها روسو كل الاستنكار وتجعله يتضور ألماً ، على حد قوله . فهو اذن يأنف من عبث السوقة وليف الخدم ، ويعزفه عليه أن تحدج الأنسة دوبريل ، بنظرة الرعاع ، وأن تلوك ألسنة الدهماء أعراض الكرام من الناس . وهذه الترمرة البذينة ، لا تفلأ الفجوة الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية ، بل تبقي عليها وتزيد من عمقها . فهي تحت ستار القحة والحرية ، تهوي في اتجاه الدناءة وتؤكد الحنة والحقارة . لهذا كانت عزلة صاحبنا كاملة مستوفاة : فليس في مقدوره أن يخالس أصحاب المرتبة الدنيا ، ولا أن يتواصل مع أصحاب المراتب العليا . فكان منذ البداية غريباً غريبة مزدوجة : لا يعترف به صغرام الناس (لأنه خادم أجير) ولا تعترف به طائفة الخدم (لأن كرم النفس وببل العاطفة يسوآن به فوق ذلك الوضع الاجتماعي الذي قدّر عليه) . ولا بد لهذا العجز المزدوج من أن ينقلب الى عزية مضاعفة . ومنه كانت تلك الهمة التي سوف يطمح اليها : أن يغتصب لغة الاشراف

(من غير أن يتستر على نشأته البورجوازية) من جهة ، وإن يستخدم لغة العامة كما يشاء (علماً بأنه محصن من عدواها بفضل مشاعره النبيلة) . والناصب أنه في تلك الفترة - أي إبان إقامته في تورينو - محكوم عليه أن يمتنع عن الكلام امتناعاً مزدوجاً فلا يقوى على مياطة أقرانه ولا سادته ، ولا يحق له إبداء رأيه إلا بأمر وإيعاز فيؤدي حينئذ واجباً مفروضاً عليه لا يختلف عن سائر الواجبات المنوطة بهنته . وأنت تراه هنا ينطق مرتين فقط ، وبعد أن يطلب إليه ذلك ، وهو في كلا الحالتين يحرز نصراً مبيناً (في الرد على شقيق الغفلة ، وفي تفسير الشعار العائلي) . وكانت هذه القدرة على الكلام ، التي تروى لنا حياة الكاتب ، قد اتخذت موضوعاً لها في هذه الصفحة زمن الغفلة والتلقين ، وفترة الانتقال من الصمت المفروض إلى الكلمة المظفرة ، أي فترة انبثاق الطاقة الناشئة على الرد والتفسير وتآلقها . وهي التي جعلت شهرة صاحبنا تطبق الآفاق . وصاحب الاعترافات حين صنف كتابه . قد ذاق طعم العظمة وعلو المنزلة ، وله أن يتخذ من غياهب النسيان اتفه تفاصيل حياته وأن يستحضر الحقة التي ما زال فيها شخصاً خامل الذكر . إلا أنه يستحضرها بمناسبة أول انتصار عرض له ، يتشبع بما آتاه " من الشهرة والصيت . قد انبثقت فيه وتورينو - كما رواه روسو - وكأنها حادثة رمزية يراد منها إبراز عذقه الكاتب بالجمهور (وهي علاقة قائمة على التكريم والأعجاب) . ويحق لنا أن نجد فيها صورة نموذجية لكل ما أحرز روسو من انتصارات لاحقة في حقل الموسيقى والأدب ، طالما أنه في هذه الصفحة يروي لنا خبراً من أخبار شبابه انطلاقاً من المجد والجاه والخبرة التي ظفر بها بعد أن دانت له ملكة الكلام الأدبي . كل مستقبل الكاتب يلقي اذن بأشوائه على وليمة تورينو . والنص الذي نطالعه هو ، في نمط تعبيره ، تعبير عن قدرة مطلقة

عن الكلام ، فهو في موضوعه (أو مضمونه) يروي لنا قصة الخطوة الأولى
 ثم تغلب فيها صاحبنا على حرمانه من حق الكلام بأثرة لغوية مزدوجة .
 - يجوز لنا القول : ان القدرة السردية التي تسحرة ببيانها في سياق
 « اعترافات » (والأمثلة عديدة على ذلك) هي التي تعرض لنا نموذجاً مبسطاً
 وشيراً في الوقت ذاته عن نشأتها الأولى . فيتقدم البطل رجب لتحرر بفضل
 كتابته ، وليقص علينا وبلمحة ساخرة تؤكد حريته ، كيف خرج من الرق
 . الانعتاق . وهو يحدثنا بأسلوب سهل التمثيل عن حالته الأولى لما كان التواصل
 مراً محالاً . كما يعيد تأليف المشهد الروائي الذي درأ فيه عن نفسه غائلة الصمت
 عروض عليه . موضوع النص اذن (وهو نسج لغوي كامل) هو هذه الحركة
 الحاصفية التي تنتقل من المرحلة السابقة للنطق الى مرحلة النطق التي كاد أن
 يظفر بها .

ثم أن الراوي الذي يسطر بخنان بالغ هذه القصة المبسرة ، هو نفسه
 مؤلف « هيلويزا الجديدة » التي هزل لها الناس . والاقبال الشديد على الرواية
 الكبرى هو الذي يبيح له أن يروي الاختفاف الذي عاينه ، وأن يحمل منه
 حفة أدبية ساخرة . كذلك تطالع على الفترة التي سبقت تألق المهوبة الفنية .
 فأنت مدعو الى أن تشاهد بأمر عينك كيف أن التجربة الناقصة استطاعت ان
 نهض السبيل الى ذلك الابداع الخيالي الرائع في مجال الرواية . وبذلك أستعيد
 « الزمن الضائع » ، ولا مانع عندئذ من أن يبعث شباب المؤلف مع قصصه
 الغرامية عبر البيان الناصع الذي تميزت به آثاره الكبرى .

والحق ان روسو عندما بدأ بتأليف « الاعترافات » ، كان يريد ان
 يتجاوز أمهات كتبه النصوص العقائدية والخيالية ، وكان يبذل قصارى جهده
 حتى يتنصل من قدره كالسان منبوذ . على هامش المجتمع . وتلك عزلته الثانية

ومشارها آراؤه الجريئة وبخاصة في ميدان الأدب . فلم ينكر وقتئذ افكاره ولا مبادئه . بل ينكر هذا الجهد الزائف الذي جعله عرضة لاضطهاد الناس وتعذيبهم . فاذا استعاد ذكرى تلك السنوات التي فرض عليه الصمت في انشائها ، وعاش فيها خاملاً مغموراً ، كان معناه ان يستعيد في واقع الأمر نعيم الهجة والسعادة . وتلك هي إحدى مفارقات الحنين العجيبة : فعندما ظفر بالقدرة على البيان (وهي قدرة ملتبسة ذات وجهين) لم يكن من اليسير عليه ان يتخلص منها . وحينما ازمع على طرح الأدب في آخر كتاباته ، اكتشف طاهرة هامة من ظواهر الأدب الأوربي الحديث ، وهي هذا التمزق الذي يعانيه الكاتب عندما يريد الاعراب عن الطهر والبراءة بوسيلة كلامية طمعت بضابح الحقد والنشر . وبذلك البيان الرائع الذي نعمته روسو تبعة يؤسه وشقائه ، ومن اسماق ذلك الوضع المجيد والحزين ، انشأ صاحبنا من جديد صورة ساحرة لشبابه المغمور والسعيد عندما كانت العاطفة عاجزة عن ان تجد سبيلها الى الأداء الكامل المستوفى . وعلى قدر ما يكون البيان موفقاً ناجحاً ، على قدر ما ينضح بالغش والكدر . لكن روسو يستعين الآن بالبلاغة الكاملة ليسترجع تجاربه الناقصة في صدر شبابه . ولعله يظلم نفسه في سعيه الى الكمال . ينجم عن ذلك كله ، اثر مختلط عكس تحدثه الاعترافات في ذهن القاري . وهو ينسب عادة الى الشاعر الحبيثة التي اجتراً روسو على البوح بها ، لكنه في الواقع نابس من هذا المزاج المتأرجح بين النزعة الفكرية المتحررة وبين البراءة التي يصبو اليها . فقد بذل صاحبنا كل ما اوتي من قوة وذكاء حتى يبدع صورة من صور الوجود يكون فيها الانسان سعيداً إذا استمتع بكافة احاسيسه ، في حال من الغفلة والسذاجة ولا يقوى على الاعراب عنها .

ولإذا نحن نظرت ثانية في تفاصيل الكتابة ، لمسنا قدرته البيانية الشاملة في العدد العديد من التعابير التي جمعت الآنسة دوبريل وروسو (« أنا وهي ») بروابط العبارة الواحدة . فهو يروي لنا خبراً من أخبار الفراق والتحرير الجنسي والاجتماعي ، لكنه يجد متعة كبرى في ان يجتذب اليه صورة الفتاة التي كانت قديماً متباعدة غاية التباعد . كذلك يتعمق بالذلة القصوى حين يتفنتى بالفراق ولكن في لغة الوصال والاقتران والتكامل . كقوله : « كنت الآنسة دوبريل فتاة في مبة الصبا تسكاد تهازني في السن... » . ويقوم النص بضغفر المفردات التي تعود الى الشابين المراهقين ويكون كل منهما المسند أو المسند اليه للأفعال المتعدية الواصلة بينهما ، سواء كانت هذه الأفعال في صيغة السلب ام الإيجاب ، لأن الموقع من الجملة هو الذي ينشئ العلاقة .

والحق ان كل ادب يفترض « فقدان الغرض المادي ، والاستماعة عنه بادة الكلام (ولا اقول تسوره) . وفي هذه النصفحة تتجه عارلفة الحنين نحو غرضين مفقودين هما : الماضي المنصرم والحيام الذي استشفه صاحبنا من بعيد ولم يكتمل . وحينئذ لابد للتعبير من ان يكون أبلغ وقمأ في النفوس إذا تغنى بالفراق من جهة ، وجمع في علاقة حميمة تلك الألفاظ التي حلت محل السكاتنين المحرومين من بهجة الوصال من جهة ثانية ولعلك تلمح « التوحيص » النفسي في هذا التلاعب الطليق بالإشارات اللفظية التي نابت مناب القنيس الشارد . ويوسع روسو ايضاً . أثناء السرد ، ان ينصب نفسه حكماً على الآنسة دوبريل وان يقف منها موقف المربي الخلاق ، وفي لهجة الاستعلاء والرضا ، كما ورد في كتابه « اميل » ، فيقول : « وكان يطيب لي ان اشاهد الآنسة دوبريل وان اسمعها تقول كلاماً ينم عن الذكاء والفطنة والاستقامة .. »

إلا ان التواصل كان معدوماً في يديء الأمر . لقد عد فتى صاحبنا
بسحر الفتاة لكنه نمل نسبياً منسباً ، ومها بذل من جهد ، بالنسبة لها .
ويتكرر في النص الفعل « حفل » في صيغة التثني لغاية واحدة ، وهي ان
يبرز هذا التناقض الجذري بين الشابين . قال :

« أما أنا فقد حملت بها »

« وهي لم تحفل بوجودي أمامها ... »

كذلك يقوم ذات التناقض في عبارتي « النظر » « والا نظر » . قال :

« كان يطيب لي أن أشاهد الأندة دوريل ... »

« وددت لو فعلت الأعاجيب حتى تتنازل ... ونعود بملي بنظر » .

وفي الواقع ، لا بد لصاحبنا من أن يتميز مرحلة أولى يستخدم فيها
الإشارة الصامتة ، فلا يشكلم ولا تراه الفتاة ، حتى ينتهي ، في آخر الأمر ،
الى الوضع الذي أفاح له أن يبدي رأيه وأن يكون محط انظار الجميع . وتطالعنا
مختلف الأطوار التي ذكرها في مقالته الثانية « حول أسباب التفاوت الاجتماعي »
وفي « مبحثه في أصول اللغات » ، كما نشهد عرضاً لجملة الحركات والإشارات
التي تحقلت من العالم البدائي الى عالم الحضارة الفاسدة . وقصف لنا العبارة
التالية في مقاطع متساوية تقريباً بمجموعة الحركات الصامتة التي تنشأ مرضاة
الحبيب . قال :

« إذا ما غادر خادمها ملعمها لحظة واحدة

« وجدهني في الحال مستقراً في مكانه

« وإذا وقعت حبالها وسباً لوجه

« أنشد في نظراتها ما قد نعتنا إليه

« وأخرى فترة ابدال صحتها ... »

ولن يظفر بجواب ، رغم عنايته البالغة ونظراته العديدة وبعد صبغة

التمني » ووددت لو فعلتُ الأعاجيب .. تسقط عبارة حافة مبتسمة » لكنني لم أدفغر بذلك ... » وكأنها السيف الباتر . وعندما يستعصي إدراك الكائن الحبيب تتدخل الأشياء والأدوات المثلزية لتنوب منابه (من مقعد وصحن وما إلى ذلك) . والظاهر أن العاطفة هنا مكررة ، ولو إلى حين ، على أن تقف موقف الرجل الذي يهوى العذاب وينمّن بالأشياء . فيسرع إلى الخدمة ويستمتع بهذا الاحتكاك الصامت بالأشياء التي تلهيها يد الحبيب ، دون أن يأمل إطلاقاً في أن يرقى إلى شعور الأنسة دوبريل ووعياها . وقد تبدو لنا العبارة : « كنت أُنشد في نظراتها ... » وكأنها تصف عاطفة جريئة غير متحفظة ، لكن الغاية من هذه النظرة (« ما قد تحتاج إليه ») سرعان ما تردنا إلى عالم الأشياء والأدوات .

ويبلغ اللا تبادل ذروقه في العبارتين التاليتين ، لكنها تقدمان ، في أسلوب الكتابة ، أروع مثال على تعانق ضمير المتكلم (العائد إلى روسو) وضمير الغائب (العائد إلى الفتاة) . فعندما يترنم صاحبنا بالقطيعة والبعاد ، يجدد صفائر الكلام ، وتتماثق الضائر ، قال :

« وعز علي أن أكون عديم النفع عندها
بل لعلها لم تعمل بـ «جودي» .

ويعود التركيب ذاته في مشهد الردهة ، لما حلت القطيعة ثانية :

كانت روح وتنفذ ولا ترائي
أما أنا فما اجتازت على للنظر إليها .

أما حكاية الرد على شقيق الفتاة فهي بداية لعلاقة عاطفية أكثر تعقيداً . ونحن نعلم في هذا الرد على أول عبارة تفوه بها روسو فكانت مثار أول نظرة للأنسة دوبريل . لقد استفز شقيق الفتاة صاحبنا ، فكانه

منحه حتى الكلام . واغتم روسو هذه الفرصة فتألق برده ، الناعم الرشيق ،
 (وهذا أميز ما تصصف به سرعة البديهة التي عني بها المجتمع ، المتحضر ، في
 القرن الثامن عشر . وقد تصح هذه الصفات أيضاً على الجسم والساق والتقدم) .
 وروسو لم يوجه الحديث الى الفتاة مباشرة ، لكنه تغلب على خصمه ، فحظي
 بنظرة منها . وبذلك ظلت العلاقة بين الممثلين غير متناظرة ، وغير متبادلة
 بالمعنى الصحيح . فالآنسة دوريل لا تستطيع أو لا تريد الاجابة عن عبارة
 لم توجه اليها بعبارة مماثلة (وان كانت معنية بالأمر) . ويمكننا تلخيص الموقف
 على النحو التالي : هناك كلمة ثابتة تعرض لها صاحبنا ، فرد عليه ردأ حاسماً ،
 وانعكس الرد على المتكلم الأول فكان له معنى الايعاز الضمني للشاهد الرئيسي
 الذي قصر جوابه على لون من التعبير يسبق الكلام ، وهذه اللحظة قيمتها
 الكبرى لأن الآنسة دوريل انتقلت آنئذ فجأة من عدم النظر الى النظر ،
 ومن عدم الاشارة الى المرفة عين يمكن اعتبارها اشارة معبرة . وهي لاتعادل
 التعبير اللفظي ذا المعنى المحدد ، مما يجعلها في آن واحد شديدة الوقع وغير
 كافية لأنها قد تعني حرفياً كل شيء .

ويبدو الكلام الأول لروسو كما يصفه ، قابلاً للوهلة الأولى لأن
 يستثير ازدواجاً في المخاطب . فالجواب الموجه في ظاهر أمره ، الى مخاطب
 أول يحدث الأثر العائلي الذي التمسه ونلغز به داخل وجدان آخر . ويؤول
 بنا هذا الازدواج في المخاطب الى اصفاء قيمة مزدوجة على جواب روسو ،
 اجتماعية وجنسية . فهو في اجابته شقيق الفتاة خادم سريع البديهة يثار لنفسه
 من سيده الوقع ، لكنه يمتدب اليه انتباه أخته فيتلقي نظرة منها وكأنها عطاء
 الحبيب ، لهذا الرد الناعم الرشيق ، معنيان اذن وأثران ، وصاحبه رابع
 في كلا الحالتين ، وبذلك تلتقي الأزماتان الاجتماعية والليبيدية رغم تمايزهما في
 محور واحد هو التجوء الى الكلام ، وفي خاتمة هذه الألوان المتضاربة من التعبير ،

يرجع الأنعكاس الأخير الى شخص روسو في صيغة اشارة غير كلامية « جعلته
يتروح طرباً » . ثم تغلق الدائرة على ذاتها .

وحادثة الوليمة التي جاءت مباشرة في أعقاب هذه الواقعة ، بدأت
بعرض مراسم الضيقة الأرستقراطية النبيلة . ولعبة الأزياء التي شاهدها
« صاحبنا لأول مرة ووصفها لنا كما يراه الخادم الساذج . قال : « ورأيت رئيس
الخدم يقوم على الخدمة وقد تقلد سيفه وعلى رأسه قبعة » . ولئن كان روسو
الأجير يحجل ما تعنيه بزة رئيس الخدم الرسمية . فهناك جهل مقابل من ناحية
الضيوف الكرام يتجلى بصورة واضحة في سوء تفسيرهم للشعار القديم . وإذا
المدعوون يأخذون في الحديث عن شعار العائلة ... » ولم تكن لغة الشعار
جلية واضحة لأنها قديمة وغريبة على حد سواء . فوجد أخدم خطأ في كتابة
الكلمة ... » وهنا بنوب الشخص المهم (« أخدم ») مناب متقيق الفتاة
ليتحدى صاحبنا (وعلى نحو غير مباشر في هذه المرة) ويهزم أيضاً من قبل
الخادم الشاب . وهنا أيضاً استخدم ممثل « الاشراف » على غير بصيرة منه حقه
في الكلام فتمرض « للتصحيح » الذي أملاه من هو أدنى منه مقاماً . وجاء
مضمون التصحيح ، في هذه المناسبة ، في التفسير الموفق للشعار (وهو جواب
غير مباشر أيضاً) . ومهما كان للضيف الجاهل من حق الأسبقية على الخادم ،
في مجال الكلام ، وهو حق لا ينكره عليه أحد ، لكنه غير جدير به بسبب
عجزه عن فهم الكلام القديم وصيغة الشعار القديمة ، التي أدركها الخادم
الأريب ، على العكس من ذلك ، في سهولة ويسر . فأقام صاحبنا الدليل ،
بفضل عملية التفسير ، على أنه ليس خادماً « في طبيعته » وأنه لا يستحق أن
ينزل هذه المنزلة الدنيا ، وأنه لا يملك فقط القدرة على حل رموز اللغة المنسية
بل يستطيع أيضاً ، وعلى نحو أخص ، أن يعيد الى معناها الصحيح تلك

العبارة الرمزية التي صيغت فيها سلطة السادة والأشراف ، فهو بعلمه قادر على
 أن يدرك في الشعار الصورة المجازية التي يكن فيها جوهر أسيرة أسياده ، وأن
 يرقى بعلمه وتفكيره الى المنبع ذاته الذي صدرت عنه أصالة النسب . فلم
 لا يكون له قصب السبق بعد أن ظفر بتأويل العبارة الأصلية ؟ ولعلك تجد
 في النص بعض اصداء هذا النزاع الذي نشب في القرون الوسطى بين المثقف
 والنبيل ، ولعلك تجد فيه أيضاً ، وعلى نحو أوضح ، استعانة العامة بالمعرفة
 التاريخية حتى يقفوا على اصول النظام الاجتماعي القائم ، في حد ذاتها . فيصف
 رئيس الخدم ، والأسلحة المعلقة على الجدار ، والفعل « طعن » المائل في
 الشعار . كل هذا يعيد الى الذاكرة حضارة قامت على القتال والمصالحة ، وشرف
 المآثر الحربية . وإذا كانت المراسم الاقطاعية ، ما زالت قائمة في مدينة
 نورينو وفي عام ١٧٢٩ ، إلا أن نصيب النسيان أخذ يطفئ على نصيب
 الذاكرة ، وسوف يدوي بعد حين الاحتجاج الصارخ عليها . ففي رسالته
 الثانية مقالته « حول التفاوت الاجتماعي » كتب روسو في هجة ساخرة :
 « ربما أتى على الناس حين من الدهر ، خُطفَتْ فيه أبصار الشعب حتى اكتفى
 ساسته أن يقولوا الى أدنى القوم مرتبة : « كن من الاشراف أنت وذريتك »
 فيكون في الحال ملء العين والبسر ، ويرقى احفاده كلما ابتمدوا عنه ... » .
 وروسو بوصفه من جماعة « التنوير » « يحيل » محل واقعة السلاح وهي لغة
 مفرطة في إسائها ، واقعة الكلام ، واقعة الكلام النقدي ، أي
 ملكة التفسير بالرجوع الى الأصول ، والاشتقاق اللغوي ، وكذلك البحث
 عن المبادئ ، والاستنتاج انطلاقاً من المبادئ . فنحن اذن تجاه قوة جديدة
 تظهر الى حيز الوجود ، وتنهياً لكي تصبح سلطة سيادية ، وراحت ومعرفة
 العوام « تدشن » على حد قول هيجل ، « عهداً جديداً من عهود الروح » .

وأنت ترى ثورة متواضعة . منذ وليمة تورينو ، آلت في نهاية المطاف الى كأس من الماء الطافح . لكنك ترى . من جهة ثانية ، كيف أن المجتمع الاقطاعي في أواخر عهده كان يعجب بسحر الكلام الناقذ ، ويضطرب للعبارة المشرقة التي ينطق بها أصحاب الحجة من المفكرين الذين خرجوا بعد حين على شرعية ذلك المجتمع .

ويحذر بنا في هذا المجال ، أن نتمعن قليلا في درجة التعقيد الكامنة ضمن « العلاقة اللسانية » ، تبينها هذه الصفحة . وكنا قد ألحنا الى غنى التعبير غير الكلامي وعدم جدواه (وهو التعبير السابق للنطق) ، والمؤلف من جملة الحركات والاشارات التي تأتي قبل استخدام الكلام) . وهناك « أسبقية » من نوع آخر تتجلى في عبارة الشعار والأسلحة المرسومة على الجدران ، وهي عبارة « غير متعدية » Intransitive لا تسبق الكلام ، بل تتم عن لغة مهجورة ولا سبيل الى فهمها واستيعابها في سهولة ويسر . يتحدث عنها الضيوف كما لو كانت من قبيل الألفاظ التي لا بد من التمحيص في معانيها . ومن واجب المفسر . أن يجعل الكلمة الملفزة ، ناطقة بينة ، وبالتالي يمدو ادراك الماضي وسيلة لادراك مصير حاضر ...

ورب البيت ، الجليل الوقور ، يعرف ما يعنيه الشعار حق المعرفة ، وله ملء الحق في تلقين الضيف الجاهل ، لكنه يؤثر الرد عليه رداً غير مباشر . فقد رأى ابتسامة خادمه الموهوب واستشف منها اشارة العلم والتفوق . وكان روسو قد بدأ بالانصات الى حديث المدعويين ممن يقوم على خدمتهم انصاتا بعيداً عن الحشمة والتحفظ . وفي ذلك خروج فاضح على القاعدة التي تلزم الخادم أن يتنح عن الاستماع الى كل ما ليس أمراً صريحاً . وبدلاً من أن يأخذ عليه الأمير المعجوز تدخله ، فقد أوعز اليه بالكلام . وفي هذه الاجابة

- عن طريق روسو - تحقيق نصر مزدوج : ضبط حقيقة معنى الشعار ، ثم إبراز مواهب الشاب الذي أخقه في خدمته . فينمكس هذا الفخر على أسرة الأمير . ويعتز السيد بما يملك ، كما يعتز روسو بشخصه ويظهر على حقيقته . والحق ان هذه الوسيلة في تأكيد الذات لا تزال وسيلة متواضعة ، لأنها رهن مشيئة السيد وغطرسته (وفي وقت لاحق) ، سوف يقف روسو في تأكيد ذاته موقف التحدي من أصحاب الامتيازات ومبادئهم) .

يقول صاحبنا : « فحدثني في المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض ... » وهي عبارة عجيبة تشير الى حب الظهور عند روسو ، كما ان تكرار الفعل (« وحدثني في المدعوون ... » ونظر بعضهم الى بعض ») يضع على صعيد واحد جماعة الضيوف من جهة ، وشخص روسو الفريد من جهة ثانية . وكأننا أمام نظرة شاملة تجول في عالم الانقسام ثم تتجمع في ذلك الفرد الثقافة الضئيل الذي لم يشعر أحد بوجوده حتى اللحظة الحاضرة . وفي خمرة الأصداء التي أثارها تفسير الشعار ، تعود بنا هذه النظرة الجماعية الى فترة بدئية لا تزال صامتة . لكنها تفصح عن اعتراف المدعوين بالفضل الذي كان مغموراً قبل حين . لكن فكرة الوصال التي مازجت منذ البداية بتبادل النظرات الصامتة بين الشابين ، تدفع الراوي الى اعطاء صبغة جنسية لهذه الحادثة الاجتماعية (بل لعل الغاية الأساسية من الخبر كله الذي تهيمن فيه الأنثى دوبريل هي ان تكتسب الظاهرة الجنسية وجهاً اجتماعياً) . وفي أعقاب هذه الموجة الأولى من الاعجاب الصامت (« ولم ينبسوا بكلمة واحدة ») تأتي موجة ثانية تنتهي بصيحات الاعجاب والثناء الصاخبة . وائم ما في هذه الموجة العارمة انها انطلقت من نظرة الفتاة . فقد اشارت حركة العبارة الى انها كانت تستدر المديح في صورة متدرجة . قال روسو :

« والذي اخرج قلبي فرساً ، حموراً هو اني رأيت علامات الرضا جليلة واضحة على عينا
الآنسة دوبريل . هذه الفتاة التي بلغها الاستحلام في مبلغ تنازل ، ودهشتي بنظرة ثانية .
أقول ما يقال فيها انها كانت اشبه بنظرها الأولى . ثم ادارت طرفها نحو جدتها وكانها تنتظر
بفارغ الصبر ان يفتني حقي من المدح والثناء . وكان تناوؤ الفعل بجزيل عاطراً تقدم به في
غوة من البشر والسرور هالت له المائدة بسرهما » .

فالتواصل الذي كان قبل حين امرأ عسيراً متعذراً ، قد ظفر به
صاحبنا الآن ولفترة قصيرة . فكان يبذل قصارى جهده في « النظر » الى
غيره وما من يجيب . وما هو الآن يحظى « بنظرة ثانية » وهذه النظرة ايضاً
لم تكن وليدة الحوار المباشر بل جزاء مأثرته في مجال « الحديث العام » ،
وإذا نحن عمدنا مؤقناً الى مفردات اللغوي سوسور Saussure . قلنا
ان الشرح الموضوعي لواقعة اللغة fait de langue . قد اكتسب في كيفية
سرد الخبر قيمة « واقعية الكلام » fait de parole اي فعل فيه يعتبر المتكلم
عن فرادته . فواقعة الكلام الواردة هنا خلسة تؤول وعلى نحو غير مباشر
الى فوز جديد في الميدان اللببيدي .

ويمكننا ان نجتزئ تلك العبارة الطويلة ، فنميز فيها بذرتين متعاقبتين
قامت بهما الآنسة دوبريل واقتصر كلامهما على مجال النظر دون الكلام . أما
البادرة الأولى التي تدلني بمعنى العاطفة فقد قصدت روسو فقط . وأما الثانية .
ذات الطابع « الاجتماعي » فقد التمس من رب العائلة أن يجهر بالثناء . وتفتخم
هذا الثناء فقد اتهلللا فرحاً أقبل عليه الضيوف جميعاً . فالتوافق بين المجد والحب
(وفي هذا المزاج حيث يرى فرويد نموذج أحلام اليقظة التي تراود المراهق
عامة وصاحبنا روسو خامسة قد حقق تماماً هنا . ففي ومضة عين تحققت أو هام
الشاب الشريد (الذي اسكرته الروايات العاطفية ونفت فيه سمومها) .
والتقى دون كيشوت بأبيرة من لحم ودم . وحلّ فضل العلم في محله الصحيح

وثاب عن الحسب والنسب ، وتألفت في النظرات المتبادلة ، كومض البرق ، تلك المساواة التي ظفرت بها (أو استردتها) بعد غناء ، فلم يعد الكائن الذي شامت اليه نفسه عروماً ، وزال في ومه كل فاصل اجتماعي . وكانت « لحظة قصيرة لكنها ممتعة » . وبلغ روسو دائماً على قصر المتعة ، فالفردوس المستعاد لا بد من أن يفقد في الحال ، وعاطفة الهوى لن يقدر لها البقاء ما لم يكن البعاد الفاصل بين الحبيين مصوناً . والظاهر أن المديح الجماعي كان من تدبير الأنسة دوريل . وذلك هو جوابها غير المباشر الذي توجهت به الى صاحبنا . وبالتالي أوجد هذان الشابان ضرباً من التواصل بفضل عبارة غريبة توصلت بينهما ، هي الشعار المشروح بالاضافة الى مديح القوم . وبقي الفاصل بين الأجسام مصوناً . ثم تأتي موجة ثالثة تستكمل الحركة العاطفية المتصاعدة وتنتهي بتلك الحادثة النهائية التي جمعت بين الفتاة والشاب بفضل ما توسط بينهما من أشياء وأسباب . قال الراوي :

« وبعد دقائق معدودات طمعت الأنسة دوريل ببصرها الي والتمست مني في خفاء واستحياء أن أقدم لها الشراب . فلم أجعلها تنتظر في ملأ . لكنني إذ دوت منها اهتزني رعدة شديدة . « ما كنت لأخاف طائفة سفس . بعض الماء على صحنها وعليها أيضاً . فالتفتي اخوها في خفة واستهتار فم ارتعادي الشديد ؟ ولم يكن من شأن هذا السؤال ان يهدي . من روعى . وأحمرت الأنسة دوريل خجلاً حتى يياض عينيها » .

وتلك هي الفرصة الأولى والوحيدة التي تتوجه فيها الفتاة بالكلام الى الخادم بعد أن تجاهلته طوال الفترة القصيرة السابقة . ياله من تقدم ! ، فبعد النظرة الكلام ما من شك في أن هذا الكلام أمر يعيد روسو الى وضعه الحقيقي ، بيد أن رغبته ، كما تعلم ، تجيء يستمتع بالخضوع والأذعان . فلن يسوؤه أن يتلقى أمراً صادراً عن « سيده مستبدة » بل هو سعيد بذلك وصغاره . ولقد بدر اليعازر من الفتاة ، ولا يمكنه أن يكون من فرد آخر ، فأجلس

ما القِياد . وكرامته مخفولة بعد النصر الذي أحرزه . فقد انتابه إحساس
 مركب يضم كل ما تبتغيه عاصفته من غايات واضحة : الهوى (المازوشي)
 هوى الخدمة ، والحاجة (الزوجية) إلى الاعتراف به . وبسبب الهيجات
 والانفعال المتطرب سلوكه الاجتماعي وانحرف عن جادة الصواب . فلم يعد
 صاحبنا ذلك الخادم الذي يعرف كيف يقدم الشراب ، ولم يعد يوسع أن
 يقوم بعمل أنقته أمثاله من الخدم ، فأقدم على حركة عشوائية لم يتمكن منها ،
 فكانت أفضل تربية تعبر عن الهوى المألوف في الروايات العائنية ، وغدا
 "فشل" الوظيفة ، أدق تعبير عن الحب . وتردأ الرعدة التي المت به .
 وكذلك الماء المسفوح واحمرار الفتاة ، إلى صعيد الأجساد . وهي طافحة
 بدلالات جنسية . وكنا في بداية القصة نشاهد نداء بدون جواب ، وهما نحن
 نرى الآن في لغة الأجسام تجاوبا عائنياً تماماً يضم رعدة الفتى وتضرج وجنتي
 الفتاة ، والانفعال متواقت عند الاثنين ، لكن صاحبه يشعر به عن بعد ،
 وهذا ، في نظر كاتب ، الاعترافات ، أحلى وحال وأعذبه . ويتميز المشهد ،
 كما يستحضره المؤلف ، بالمشاركة السحرية الخارقة التي يقول فيها روسو مراراً
 في سياق "اعترافاته" أنها أفضل من القرب والوصال . إذ يعترى الشابين
 اضطراب شديد . وفي الوقت نفسه تقريباً ، ويكون بأن واحد نفاه الغلمان
 وغير معترف به ، والمهم أن يبقى التفاوت الاجتماعي والبعد الجسدي على
 حالهما . ولا يصعب علينا أن نتبين في هذا الأثر الأخير الذي أسفر عنه تفسير
 الشعار . ما يشبه " التعميض " عن التملك الفعلي . وربما كان الخادم المرافق ،
 على حد زعم الراوي ، لا يدري من أمر هذا التملك شيئاً . لكن كثيراً من
 القراء ، في يومنا هذا ، قد يرون في الماء المسفوح رمزاً معبراً عن سلوك
 أقرب إلى السلوك العضوي . وأبسط دراسة لهذا النص تنهض دليلاً على صحة
 ذلك الرأي . ففي رواية أولى ، حصلت حادثة الماء المراق غداة الوليمة الكبرى

ثم جاءت الرواية النهائية للنص . بتقدير أصح للقيم الانفعالية . وقربت بين الوقائع وتدرجت بها حتى انتهت الى ما يكافئ الفسوة الجنسية . وقد يرى قراء آخرون أكثر دقة وانتباهاً ، أن هذه الحادثة هي أشبه بواقعة عضوية سلبية في حال من الهيجان : فصاحبنا يجعل الماء يسيل على الفتاة . وهو الفتى نفسه الذي خطر له ، ذات يوم ، أن يبول في قدير جارة له عندما كانت في الكنيسة . وهو الغلام نفسه الذي حفر ساقية واتبعها بقناة حتى يفرغ في غرسته الصغيرة الماء الذي أجراه الراهب لامبرسيه Lambercier الى شجرة الزيتون في شرفة الدار . وهو الرجل ذاته الذي بلغ من شدة تخيله للسيدة دودوت d'Houdetot أنه كان يعجز عن اجتياز الطريق بين بلدة ارميتاج وبلدة أويون Eauhoune في صورة « سلمية العواقب » . وهو أخيراً الرجل بعينه الذي ارتضى لنفسه ، وفي كل يوم ، عملية السبر في مجاري البول ، فلم يجد خلاصاً له من هذا العذاب إلا بعد أن ملكه الهديان نهائياً .

وإذا كان مشهد الماء المراق يحتمل ذلك العدد من التفسيرات . فلأننا نجد فيه تعبيراً واضحاً وخفياً على حد سواء . فهناك أمور لا يمكن الأعرا ب عنها إلا في لغة الحركات و « ردود الفعل البدنية » . وما نحن مرة أخرى في مجال التعبير غير اللفظي . وهل نقول فيه انه سابق للكلام في حين انه يأتي هنا في اعقاب الكلام ؟ فما هو بالمحاولة الأولى بل هو اثر لاحق ، إذ يحدث تبادل بالإشارة ، وتستخدم الحركة المؤثرة في جسم الشابين ، وهما لا يستعينان بهذا الضرب من الإشارات الصامتة بسبب نقص في التواصل ، بل بسبب الأفراس فيه ، والهيجان الضافح الذي لا تجلوه لغة الكلام على هذا النحو الملائم الدقيق . وبذلك ترى كيف يتوصل السرد العاطفي . وما يترجم به من ثروة لفظية ، الى وصف حالة انفعالية جامحة يتوارى فيه الكلام خلف

الأضطراب الجسدي . وتصاع فيه العاطفة في صيغة الدلالة الجسمية . فيظفر الراوي بمتعة مزدوجة : لذة التعبير (وله في وقت لاحق) ولذة الشعور مرة ثانية بالعاطفة نفسها التي اعتلجت في اعماقه ، على حد زعمه .

وكان روسو قد كتب في مستهل نسه : « لم اطلق العنان لمواقفي » وهذا موقف مبدي ، او نقطة انطلاق لم تلبث الأحداث المتعاقبة ان حولتها تحولاً جذرياً . ويمكننا ، في الحقيقة ، ان نقرأ هذه الصفحة كاملة ، كما لو كانت تروي لنا كيف تحرر صاحبنا بالمعنى الأساسي للكلمة (اي التحرر الاجتماعي) والمعنى العاطفي ايضاً (اي التحرر الغرامي أو الجنسي) ، لكن اهمى درجات التحرر هي القدرة على التعبير ، وهي تجد ضالتها القصوى في نص الاعترافات ، اي في عملية الكتابة التي اتاحت لصاحبنا ان يسيّر الدفاع .

اما مشهد الوقوف في الردهة ، فهو يشير لأرأينا ، الى عودة روسو الى حال من الفراق والتباعد اشد وفاة من ذي قبل . وتتركز الحركة العاطفية في البقاء المستديم داخل الردهة . وربما كان القفاز الذي سقط من يده الفتاة جواباً متناغراً تقريباً للماء المسفوح . لكن الحركة المعبرة (وهي التقاط القفاز واشباعه لثماً وتقبيلاً) لم تحدث فعلاً ، ولم يذكرها المؤلف إلا بوصفها رغبة لم تتحقق (ه لم اجترى ، على مفارقة مكاني) ، ومرة ثانية احس صاحبنا بما كان عليه من قبيعية وخضوع . (يقول ذلك في لغة الحرية التي ظفر بها فيما بعد) . ثم تبدأ الحركة النابذة : تقصي السيدة دوبريل خادمها عن المدخل المؤدي الى حجرتها ، ويضيف الراوي مشاغله الخاصة كما لو اراد ان يتحمل جزءاً من مسؤولية البعاد والهجران .

وربما كان الفارق شامعاً ، للوهلة الأولى ، بين الهيجان الصامت الذي

استبدت بالشابين أثناء حادثة الكأس الطافحة . وبين تلك الحركات الدؤوب التي ذهبت ادراج الرياح . وصار كل ما يتمناه ان يلبس لنا خاضعاً بمعض الأدوات التي كانت بآن واحد عائقاً ووسيطاً (مثل القفاز والمحن والمقعد) . وهذه الأشياء نفسية بحد ذاتها لأنها تستبقى الشقة الفاصلة بين الحبيين وبذلك تثير العاطفة عن بعد . وتجري الأمور كما لو كان الاحتكاك المباشر بين الشخصين امراً في غاية الخطورة انطلاقاً من القاعدة الاجتماعية أو من طبيعة البنية الليبيرية الخاصة بروسو . ونحن لاعتبر هذه الأشياء من قبيل التائم ، بل ربما جاز لنا ان ندعوها « بالأدوات الانتقالية » (بالمعنى الذي يعطيه اليوم علماء النفس التحليلي لهذه اللفظة) . وهل يمكن ان يكون هناك تكافؤ ، على صعيد الرموز ، بين التفسير الموفق للشعار وبين مختلف الأدوات الانتقالية (كالقعد والصحن والقفاز وكأس الماء) ؟ فالشعار يعترض الطريق بين الحبيين ويشير الى المسافة الاجتماعية الشارعة بينهما . وعندما فتره صاحبنا وادرك معناه الصحيح ، فانه لم يتغلب على العائق بل دعمه وابته ، فظلت المسافة قائمة بين موقع الأنا وبين موقع الماثل المشتبه . وهو حين يتحدث عن الشعار ، بدلاً من ان يتوجه بالكلام مباشرة الى الالة دوبريل انما يريد من وراء ذلك ان يدرك عن نفسه الهيجان المشرف الذي يتضمنه الحديث المباشر . اليس في هذا ضرب من الخاتلة ؟ وإشارة الى رغبته في اجتياز المسافة الفاصلة ؟ وتحميل رده على الأمير المعجوز : دعوة ضمنية غير مباشرة وهامشية موجبة الى الفتاة ؟ وبالتالي حصل روسو على الوصال المنشود تحت ستار بريء من عدم الوصال . فوجه الشبه بين المأثرة اللغوية والماء المنسفوح ، هو انها يعترضان الطريق لكنهما يشيران الانتباه الشديد ، بسبب البعد الفاصل ورغم هذا البعد ، ويحلان محل اللس والتقارب ، ويمكن لاطاقة الشهوة التي ظفرت بالوسائل الاستعاضية ، ان تتردد ثانية الى الجسد الخاص . وهناك

مثال آخر على ذلك : ثمار الكروز التي كان يثرها روسو الفقى من اعلى الشجرة على قبص الآنسة غالاي Galley والآنسة غرافنريد Graffenried (انظر الاعترافات ، الباب الرابع) . وتلك هي أيضاً وظيفة الرسائل المتبادلة بين البطلين في رواية « هيلويزا الجديدة » . فالرسالة بغض النظر عن محتواها ، هي اداة تنقل من شخص الى آخر ، وهي وسيلة من وسائل التماس والاتصال المستترين في غالب الأحيان . فاذا لامستها يد الحبيب الذي سطرها بريشته وبللها بدموعه ، غدت الوعاء المادي للهوى . ثم هي تثير قلق الطرف الآخر ، وتسبب ألمه واضطرابه . ويقاسي العاشقان من البعاد الذي يحملها على الكتابة بدلاً من التلاقي المباشر . وهذه المسافة الفاصلة التي اجتازتها الرسالة تصبح سبباً مباشراً لمتعة خاصة . وكل عبارة من عباراتها (عند كتابتها أولاً ثم عند قراءتها) انما تزيد من هذه المتعة ، وتكسيها رونقاً وبهاء ، وتكفيها تكييفاً معيناً .

ولقد رأينا في هذه الصفحة التي اتينا على مطالعتها ، قابلية أعضاء السمة الجنسية لسلسلة من الاشياء الملاصقة للانسان المحبوب . وربما كانت الصورة الخيالية ، عند روسو ، ونقلها الى عالم الكتابة والأدب ، افضل وسيلة له « تموضه » عن العاطفة ذاتها . فقد نشأت ، بفضل حادثة تورينو وما تخللها من مآثرة لغوية ، القدرة التي افاحت له ان يستحضر ذكرى الآنسة دوبريل وان يأخذ بيد الفتاة حتى لحظة الاضطراب الذي احرمت له وجنتها . فاذا استطاعت الكتابة الأدبية ان تزيد من هذه الطاقة التي شاهدة هنا بشائرها ، فسوف يكون الكلام اداة من ادوات الفتنة والاغراء ، مما نلاحظ اثره في هذا النص ، كذلك اهدى روسو السيدة دودتو d'hondetot مخطوطه روايته « هيلويزا الجديدة » حتى يحتذيها به . وقام هذا الاهداء مقام الشعر

الذي فتره تقرباً من الآنة دوبريل لكن تأليف الرواية الكبرى اغنى صاحبنا ، في نهاية المطاف ، عن وصال السيدة دودتو . فقد رأى فيها الصورة الواقعية لشخصية جوي الخيالية ، ولم يلبث ان هام بشخصية جوي ولأنها كانت الصورة المعبرة للسيدة دودتو كاملة الأوصاف . فتفسير الشعار معناه إذن ان يهد السبيل الى قلب الآنة دوبريل لكنه لا يحل محلها . ومع ذلك فان نثر « هيلويزا الجديدة » بالإضافة الى الشخصيات النسائية في « الاعترافات » قد ثابت مناب المغامرة العاطفية . وفي هذه القصة القصيرة التي رويت لنا في كثير من التأثر والانفعال ، تطابقت لحظة الشعار المفسر في مدلولها مع لحظة الماء المسفوح .

وان مجرد الانتقال الى صعيد الكلام (كما رأيت في كثير من المناسبات الأخرى التي عرض فاروسو يكتب هنا قيمة الحدث البدني فالسرد يخضع لقاعدة « الشروع » التي غالباً ما يطبقها روسو في قصة حياته وتتماقب الأحداث كما لو ان الحب هو الذي انطق روسو للمرة الأولى . وربما جاز لنا القول : ان هذه الصفحة مثال حي على نظريته في « الأصول العاطفية للكلام » وهي التي عرض لها في مقالته حول « نشأة اللغات » ، وقال فيها : « ان الدوافع الأولى التي انطقت الانسان هي الاهواء ... »

وقد يكون من المفيد ان نرجع ثانية الى التفاصيل التي تصف لنا عملية الانتقال الى صعيد الكلام ، وان نعمن في تحليلها النوعي . ولن يكون ذلك من قبيل التمهيد المسرف والتعذر ، ولعلنا ننتهي الى نموذج بنيوي لا ينطبق فقط على اسلوب روسو في الكتابة ، بل يصح ايضاً على كيفية تفكيره . ولنعلم ان النظر في عبارة وردت معنا في سياق الحديث قال :

« بيد ان اخاها الذي كان يكلمني احياناً أثناء طعامه . بادرنى يوماً بكلمة نابية .
فرددت عليه ردأً ناعماً رقيقاً ، فاذا بها تلتبه الي وتومض بعينها نحوي . »

ولو اننا صرفنا النظر عن هذه الموصول (هـ) الذي كان يكلمني احياناً أثناء طعامه (هـ) لوجدنا العبارة مؤلفة من ثلاثة اجزاء . فهي تتضمن مقطعاً ظرفياً (هـ بادرنى يوماً بكلمة نابية) ومقطعاً رئيسياً Principale (هـ فرددت عليه ردأً ناعماً رقيقاً) ويأتي في اعقابه مقطع ثالث (هـ فاذا هي تلتبه الي وتومض بعينها نحوي) : والفاعل مختلف في كل هذه المقاطع . فهو في بادري الأمر شقيق الفتاة ، ثم الراوي ، ثم الآنسة دوبريل . والفعل الذي قام به الكاتب (اي الرد) يتخذ مكانه بين استفزاز سابق واثر لاحق ، يكون فيها الراوي موضوع الفعل لفاعله . ولكي نميز بوضوح الأمور الثلاثة ، نكتب العبارة على النحو التالي :

١ - الاستفزاز : « بيد ان اخاها ... بادرنى يوماً بكلمة نابية » .

٢ - الرد : « فرددت عليه ردأً ناعماً » .

٣ - الأثر المترتب : « فاذا هي تلتبه الي وتومض بعينها نحوي » .

هذه « صورة » ثلاثية في مقاطعها ، وفقراتها ، وشخصها ، وهي تروي لنا خبراً من الأخبار : وكان روسو ، من قبل ، قد وقف وحده حيال الآنسة دوبريل ، ونقلت حركاته وتصرفاته المتصلة بهتته ، لاطمانل فيها ، ولم تسفر عن اية نتيجة ثم انطلق « الحدث » عندما انتقلنا من شخصين لايتواصلان اطلاقاً ، الى ثلاثة اشخاص . والعبارة الموجبة من الشخص الأول هي التي سببت الرد الحامم ، وهذا الرد بدوره هو الذي اثار نظرة الاهتمام .

ويلوح لي ان قصة تفسير الشعار قد تبيأت - هي أيضاً - حسب هذه

الصيغة الثلاثية ، ولكن في شيء من التوسع والاسهاب . فهي لا ترد بمثل هذا
الوضوح من حيث البنية اللفظية ، لكنها جلية بيّنة من حيث تعاقب الوقائع
المروية . ففي الزمن الأول يطلعنا الكاتب على المناسبة (وهي خطأ الضيف ،
ثم الابعاز الصادر عن الجد المعجوز) ، وفي الزمن الثاني نقف على ما قام به
الكاتب من تفسير اشتقائي للفعل Fiert الوارد في التمار . والزمن الثالث
يبين لنا الأثر الذي بدا على الضيوف عندما أطلعوا على ثقافة الخادم وسعة
معرفة . وينطلق هذا الأثر من الاعجاب الصامت ثم يتضخم على نحو متدرج
حتى يبلغ تهليل الجماعة واكبارها .

ومنذ البداية ، يشير النص الى الأزمنة الثلاثة في العبارة التمهيدية :
« وسنحت في القرومة في اليوم التالي (الزمن الأول)
« حتى أنعم بنظرة ثانية (الزمن الثالث)
« فاعتنمنا » (الزمن الثاني)

ثم نطلع على الحادثة وقد وردت في ثلاث عبارات منفصلة انفصالاً
واضحاً . قال :

١ - المناسبة : « واففق يومئذ أن أولموا وليمة كبرى ... »

الاستغزاز : « فاعزز الي أن اكلم »

٢ - الجواب : « قلت حينئذ ... »

٣ - الأثر المترتب : « فحدثني المدعوون جميعاً ونظر بعضهم

الى بعض » .

والفاعل في الزمن الأول هو الضيف الجاهل فالأمير المعجوز . وفي

الزمن الثاني يكون روسو وحده هو الفاعل . أما في الزمن الثالث فالفاعل

هو على التعاقب : الضيوف ، ثم الفتاة ، ثم الجد ، ونعود ثانية الى الضيوف :
واذا امعنت النظر في البنية الداخلية للزمن الأول ، وجدت تقسيماً ثلاثياً
آخر حسب الصورة النموذجية التي ألتقنا اليها . فخطاً الضيف والمناقشة التي
أثرها ، هما في الواقع السبب الذي حدا بروسو الى الابتسام . وترتب على
هذه الابتسامة ان أوعز اليه الأمير بالكلام . وهنا لا توافق العبارة في تركيبها
المخطط الدقيق للشال الأول لكنها تستجيب له في تسلسلها استجابة عامة .
إذ يقف جواب روسو موقفاً وسطاً بين الابعازي الخارجي وبين الأثر المباغت
الذي لحق به :

١ - الاستقزاز : « فوجد أحدهم خطأ في كتابه الكلمة ... »

٢ - الرد : « كنتُ اداري ابتسامة ولا اجترى على القول ... »

٣ - الأثر المترتب : « فاوعز اليّ أن اتكلم ... »

وفي مجموع حادثة التفسير ، لا يسمح لنا المقطع الرئيسي الذي يروي
مأثرة روسو ، أن نقسمه الى ثلاثة أقسام . لكن المقطع التالي يعرض للأثر
اللاحق وبطرد وفق سلسلة متتابعة من الأصداه تؤدي ، في تركيبها اللفظي ،
الى تكرير الجماعة ، مما يرقى بالأثر الى ذروته . قال :

« وكانت تنتظر في شوق ولطف أن يرفيني حقي من المديح والثناء . وكان تناوله والفعل
بجزيلة عارفاً تقدم به في مرة من البشر والسرور حالت له المائدة واسرها » .

في هذه العبارة التابعة ، كانت جميع العناصر الفعالة ماثلة خارج
شخص الراوي الذي وقف موقف التلقي والاستقبال ، فلم يكن له وجود
يذكر إلا في ضمير المفعول (« انت يرفيني حقي ») . ثم تقع على التقسيم
الثلاثي بعينه في حادثة الكأس الضافحة . أولاً في مشهد ضم شخصين اثنين :

١ - الاستفزاز : التمسست مني الآنة دو بريل ... أنت أقدم لها الشراب .

٢ الرد : « ولم أجعلها تنتظرني ملياً ... »

٣ - الأثر المترتب : « لكنني إذ دوت منها اعترقني رعشة شديدة . »
ففحنت بعض الماء على صحنها وعليها أيضاً .

وفي المقطع الأخير من هذه الفقرة ، نجد الصورة الثلاثية . لكن ضمير المتكلم ، خلافاً لما رأيناه سابقاً ، الذات - الفاعل أو الأثر المترتب . وليس في هذا ما يخالف القياس إلا من حيث الظاهر ، لأن الخاتمة لم يقصد اليها روسو بل ظهر في صيغة المفعول (« اعترقني رعشة ») إشارة إلى أن الأثر قد أفلت زمامه من صاحبه . وصيغة المفعول تجدها أيضاً في العبارة الثلاثية التالية حيث يتدخل شقيق الفتاة (مرة ثانية) في فترة الاستفزاز . وهنا أيضاً يفلت زمام المبادرة من الكاتب في فترة الرد ، وكأن جوابه قد نُزع منه بفعل الهيجان العاطفي ، فكان ردّه فاشلاً يقع في نفس القاريء موقعاً مضحكاً ، إذا ما قورن بالإجابات السابقة التي جاءت موفقة وحاسمة . لكن الراوي يعوض هذا الفشل حين يصف الفترة الثانية والثالثة في مقطعين متناظرين ومتلازمين يبرزان اضطراب الخادم الشاب وحجل سيده التكرية ، قال :

١ - الاستفزاز : « فسألني أخوها مسهتراً فيم ارتعادي الشديد ؟ »

٢ - الرد الفاضل : « ولم يكن من شأن هذا السؤال أن يهديء من روعي . »

٣ - الأثر المترتب : وتضرّجت وجنتا الآنة دو بريل خجلاً حق بياض مقلتها .

والملاحظ هنا أن الانفعال الذي يظهر عادة في الفترة الثالثة ، قد انتقل الى الزمن الثاني أيضاً ، وبالتالي ظهرت أهمية الأثر الذي يخضع له البطلان ، وهذه الأهمية مردّها تخاذل صاحبنا وهيباجه الشديد على حد سواء .

وبذلك نهتدي الى أسلوب في السرد نلقاه أولاً في تركيب العبارة ، ثم يبدو في كيفية سوق الأحداث وتعاقبها : أي أن المبدأ الذي يتحكم بكتابة الجملة الواحدة مائل أيضاً في طريقة إعداد سلسلة من الأخبار تترد على الوتيرة نفسها . ولا يمكن هذا التشابه أن يكون من قبيل المصادفة والافتقار ، ولك أن تعتبره ، في باديه الأمر ، خاصة فنية تفرّد بها روسو لأن استخدام المبدأ الواحد على مستويات مختلفة - في التفاصيل ثم في أجزاء أوسع - يحقق من الأنسجام ما يكون له أجل الوقع في نفس القاري ، كما يحقق اقتصاداً في الوسائل التي أخذ بها المؤلف . لكن الأمر هنا يتجاوز هذا الاعتبار الى أبعد من ذلك . فهو يتعلق ، على حد زعم روسو ، بالموقف الذي يقفه عندما يريد القيام بعمل ما . فهو لا يتولى أمراً من الأمور بحافز شخصي أو ببساطة من تلقاء نفسه تكون منطلقاً لتصرفاته ، بل يعمل ردّاً على استفزاز خارجي ، أو جواباً لمناسبة طارئة . ففي « اعترافاته » وفي « رسالته الثانية الى الوزير مالزيرب » Malzherbes يتحدثنا فعلاً عن تلك « الاشرقة » النفسية التي المتّ به في صدر شبابه في غابة فانسين عندما قرأ موضوع المسابقة التي طرحها المجمع العلمي في مدينته « ديجون » - وهي أعظم حادثة صادفته في حياته - . ويفاجئنا حينئذ بالصيغة الثلاثية ذاتها التي الهنا اليها في قصة وليمة تورينو . فالموضوع الذي طرحه المجمع العلمي - « وقلبك هي المناسبة السعيدة » - هو المحرّض الخارجي ، و « الاشرقة » النفسية المبالغته هي ردّة فعل صاحبنا ،

سواء كانت إيجابية أو سلبية (لأنها في حقيقة أمرها اضطراب ، نفذ في أعماقه) .
ونجم عنها في الحال سيل من الدموع لم يتالك من أراقته فابتل قيصره
كما ابتل ، من قبل ، صحن الآنة دو بريل وشخصها أيضاً . ومرة ثانية ، يعهد
روسو الى كتابة عبارة تنطوي على الأثر المترتب تعبيراً عن هذه الحادثة التي
لا حيلة له فيها . ولك أن تقارن بين الجملتين :

في وليمة تورينو : « حتى اذا دوت منها اعترفي رعشة شديدة . وثا كانت
تتكأ طائفة ، مفتحة بعض الماء على صحتها وعليها ايضاً ... »

في الرسالة الى مالزيب : « وامضيت نصف ساعة في ذلك الاضطراب . حتى
إذا نهضت واقفاً وحدث صدوتي ميلة بالدموع ولم ادر اني ذرفت » .

والصفة الثلاثية ذاتها نلقاها واضحة كل الوضوح حين يروي روسو
في « اعترافاته » كيف حشته صديقه ديسدرو Diderot على الاشتراك في
المسابقة التي طرحتها الجمع العلمي في مدينة ديجون . والأثر المترتب هنا والذي
لم يستطع أن يتحكم به ، هو كل ما جرى له فيما تبقى من حياته بعد ذلك
« الإلهام » الذي آتاه في غابة فنسين Vincennes . ونحن لا نقع على مقاطع
الصفة النموذجية الأصلية ذاتها ولا على ترتيبها الخاص (من استفزاز الى رد
والى أثر مترتب) بل نجد التعاقب نفسه في مختلف الأشخاص الذين يفعلون
الفعل (الفاعل الغائب ، ثم المتكلم ، فالباقي) ، ونعثر بصورة خاصة على
الترتيب الذي يجعل فعل الراوي متوسطاً بين استفزاز خارجي وعاقبة لاحقة
لم يتمكن منها . قال (في « الاعترافات ») :

الاستفزاز : « والصح علي صاحبي أن أطلق العنان لأفكاري وأن أسهم
في المسابقة المطروحة » :

الرد : « ففعلت ذلك » وهذا يعود بنا الى وليمة تورينو : « قلت
آنذا ... »

الأثر المترتب : « ومنذ تلك اللحظة كنت من المالكين . فحصل
ما تبقى من حياتي وكل ما انتابني فيها من نكد وهم » كان لاحالة نتيجة هذه
اللحظة من الضلال .

وواضح أن الصيغة الثلاثية انما تعمل على تبرئة روسو من تبعة أعماله ،
فهو لا يتحملها شخصياً إلا في فترة عابرة (« ففعلت ذلك ») . أما المقدمات
والنتائج ، فلا يدّ له فيها ادلاقاً . لأن الحافز صادر عن سواء ، ولأن الأثر
الذي لا مفر منه غريب عن ذاته ، وعن حقيقة طبيعته . ولا شأن له فيه .

ولعلك ترى هنا ما يشبه ذلك التطور النموذجي الذي تحدثت عنه نظرية
روسو في التاريخ . فالإنسان الفطري ، حين يصادف عقبة تعترض سبيله ،
كان يضطر في الحال الى الجواب عليها ، فيؤدي عملاً أو ينشيء كلاماً . كذلك
انطلق التاريخ في جميع عصوره ، وحصل انتقال البشر من قابلية النمو الى
التكامل الفعلي . وهذا أثر لم يتحكموا به ، بل كان الإنسان فريسة الشر والاثم
بسبب ما طرأ عليه من ضرورات لم يتوقعها عندما قام بأول عمل له أو عندما
بدرت منه أولى بوادر تفكيره . وبذلك نتبين بوضوح تعاقب الفترات الثلاث
التي لفت انتباهنا حين قرأنا الجزء الثاني من مقالة روسو في « التباين
الاجتماعي » . قال :

الاستفزاز : « كانت سنوات الجذب والحل . وما تعاقب عليها من
فصول الشتاء القاسية الطويلة ، وفصول الصيف الحارة المحرقة ، قد جعلت
الناس يقبلون على نشاط جديد » .

الرد : « فصنعوا على سواحل البحار الشصوص وأدوات الصيد ، كما صنعوا في الغابات السهام والأقواس » .

الأثر المترتب : « وأدرك الانسان بعض العلاقات الثابتة بينه وبين سائر الكائنات ، كما أدرك علاقات بين المخلوقات نفسها » .

ولو أننا أردنا التوسع في التعليق على فلسفة روبرتو التارخية لما خرجنا عن موضوع بحثنا . حسبنا أن نعيد إلى الأذهان أن التحدّي الخارجيّ ينهي حالة سابقة لم تعيّن مدتها ، هي حال الفطرة ، وكانت الحاجات فيها نجد ما يكفيها مباشرة فلا مجال وقتننّ لظهور الأهواء والشهوات . وقصة وليمة تورينو توحى بهذه الحالة السابقة ، مع حفظ الفارق (وهو هائل) بين الخادم والشاب و « الانسان الفطري » . فالحالة البدائية خاضعة لموامل الجهالة وانتفاء العواطف والمشاعر . ولك أن توازن بين :

« الاعترافات » (الباب الثالث . وليمة تورينو) : « وما كنت أيسع لنفسي إن تركب مركب الشغل . بل التزمت مكاني ولم أطلق العنان لمواطني (وتضيف الرواية الأولى لنفسها قولها : « ولعلّي كنت لا أدري حراسة من أضنه يودّي .. »)

« التباين الاجتماعي » : « لم تتجاوز شهوات الانسان حاجاته الطبيعية . ولم يسور له خياله شيئاً يذكر . ولم يربّ له نفسه شيئاً » .

وغالباً ما قال الباحثون في هذه الحالة الفطرية . التي تشمل الهدوء المتحون بالطاقات الفاجعة - أنها أشبه بالحياة في جنة النعم . فإذا نحن ذهبنا إلى أبعد من ذلك في المقارنة الدقيقة ، قلنا إن الاستغزاز (الذي يأتي في الزمن الأول) يضابق غواية إبليس . والردّ (الذي يأتي في الزمن الثاني) ينطبق على الخطيئة الأصلية ، أما الأثر المترتب الذي لم يتحكم به الانسان (الزمن الثالث) فهو يوافق جميع التطور التاريخي .

ولإذا وجدت فترة زمنية سبقت الاستفزاز ، فهناك فترة أخرى
اعتبرت الأثر الذي أفلت زمامه من يد الإنسان ، وهي زمن الصدى العاطفي
أو بتعبير أدق : التفسير العاطفي للأثر المترتب . وإمام الاستفزاز الخارجي
يقوم روسو بردة فعل إيجابية فيتولى عملاً من الأعمال أو ينطق كلاماً . لكن
الأثر الذي لم يستطع أن يتحكم به ، فإنه يدفعه إلى ردة فعل عاطفية هي آخر
ما يؤول إليه الحادث . ولما ألمحت الأنسة دوبريل ببصرها نحو صاحبنا ،
في اعتقاب ردة « الموفقي » على شقيقها ، سبب هذا الأثر دويًا هائلاً في ذهنه .
فخضع لروعة الانفعال واستمع بما حدث له . فقال : « هذه النظرة الحاملة
جعلتني اتزنح طرباً » . وكذلك بعد تهليل المدعوين من سادته : « كانت
المنظة قصيرة المدى لكنها ممتعة من جميع الوجوه » . هناك إذن ردة فعل
ثانية ، على صعيد التمتع ، لكنها قد تأتي فيما بعد مطبوعة بطابع الفسق
والأم إذا كان الأثر الذي لم يتحكم به من طبيعة معادية أو غير ملائمة .

تبدو لنا الصيغة الثلاثية ماثلة في أغلب مؤلفات روسو مما يحتمل على
القول بأنها « إحدى البنَى » المأثورة التي يستعين بها صاحبنا حتى يفسر ذاته ،
والعالم ، ووضع في العالم . فهي إذن خاصة مميزة تفرّدت بها كتابته وبالتالي
تفكيره (على قدر ما توفر لنا الكتابة صورة للعالم) إذن حاسيته (على
قدر ما ترتبط هذه الكتابة بنمط وجوده في العالم) .

وفي فترة « الاعترافات » يؤثر التفسير الذاتي استخدام « البنية »
الثلاثية التي تجريء روسو وتتهم غيره ، وتعيه من وزر المواقب التي لا يستحقها
والناجاة عن الأفعال التي قام بها طائفاً غير غير .

وبين ايدينا صفحة مأخوذة من الكتاب الشهير الذي شرح فيه روسو مصيره الخاص واولياعه الراهنة . والصفحة على جانب من التعقيد لأنها تناولت كموضوع لها ، عملاً من أعمال التفسير . ألا يمكننا ، والحالة هذه ، ان نفيد من هذه « القصة التفسيرية » كي نضع نظرية في التفسير ، على ألا تكون هذه النظرية بالضرورة تقنياً Théorisation لكل ما نطالعنا به الصفحة صراحة او ضمناً ؟

وإذا نظرنا عن كتب في تفسير الشعار ، لوجدنا ، الشرح في بادئ الأمر ، عادياً مألوفاً لا يثير الاهتمام . فطريقة صاحبنا (وهو يبدو في المناسبة فقيهاً من فقهاء اللغة) هي اقرب الى طريقة اللامويين جميعاً ، فهو يحلو معنى كلمة مهجورة بالرجوع الى مصدرها اللغوي ، عن طريق الاستقاق . وبذلك استتاع ان يبرر وجود حرف غير ملفوظ في هذه الكلمة ، وان يزيل الالتباس الثاني ، عن تشابه نقطتين . لكن هذا الاجراء البسيط ، لم يكن من شأنه سوى اعادة اللفظة الى معناها الحرفي ولم يكشف لنا روسو في صفحته عن معنى الشعار (القيمة الدلالية) الذي يتطلب مع ذلك بعض التفسير . فما المراد من العبارة كلها : « رب حاذق في الطعان لا يصيب مقتل » ؟ ومن المعبى ان تكون هناك رواية شائعة عن اسرة الأمير تزعم ان روسو لم يففل تأويل الشعار بل اعلن صراحة : « ان الحاذق في الطعان والذي لا يصيب مقتل هو الحب ... فأوجد تطبيقاً للشعار على وضعه الخاص . وافاد منه كاشارة الى عاطفته (لكن هذه اللفظة النزلية الطريقة خالية من نص « الاعترافات » ولسوف نجد السبب بعد حين) .

ويحدر بنا السؤال : كيف تبنى لروسو مثل هذا الشرح عن طريق الاستقاق . ومن أين واثته على العودة الى المصدر اللاتيني طامناً أنه عمد الى أصل

اللفظة « Ferit » ، وأفاد منه ؟ وانسى له هذه الوسائل التي توسل بها ، ولا يصعب علينا أن نتتبع سبب اهتمامه « بموضوع » الرومان ، ومن الأوسمة الخيالية التي كان ينقشها (لتكون « شارة للفرسان ») في الساعات المثقولة من وقته كأجير يتعلم مهنة الحفر ، ومن الدروس التي تلقاها عن الراهب لامبرسيه حتى انتهت به الأمر ، في أعلى درجات ثقافته ، إلى المؤلفات التي طالما في « حجرة » والده ، وإلى هذا الجو « الديقراطي » الذي اكتشفه عند بلوتارك في كتابه « سيرة العظماء » ، وهذه المجموعة من الأخيلة الرومانية السادية - المازوشية . فكتب يقول : « لقد غنيتُ بأخبار روما واتينا عناية بالغة . حتى لكأنني عاشرتُ عظماء هاتين الحاضرتين . ولقد ولدتُ في مدينة ذات نظام جمهوري . وانحدرتُ من أب أحبَّ وطنه حباً مبرحاً . فكنت أحس له واقندي به . واحسب نفسي يونانياً أو رومانياً فاتقصت الشخصية التي أطالعت سيرتها ... وذات يوم رويتُ أثناء الطعام قصة الروماني « سيفولا » فجزع السمعون لما رأوني اقترب من مدفأة حامية لأضع يدي عليها عما كبا ما فعله . فقصص الأقدمين التي تلقاها عن والده واندمجت اندماجاً حريماً بالصورة التي يحملها عن أبيه ، هي التي أذحت لصاحب تفسير الشعار العريق المنحدر من الأصول ذاتها ، يشفع له بذلك شغفه البالغ بالرومان وقاسيته بما تروهم . فهذه القدرة التي جمعت الشعار بنطق بمعناه الخوفي لم تنحدر إليه فقط من « تراث ثقافي » يشكل الأساس المشترك للحضارة الغربية واللغات اللاتينية ، بل أيضاً من امتلاك عامل في للروح الرومانية . ولقد نشأ هذا الامتلاك تقريباً عندما تكونت « ذاقه العليا » Surmoi . والشعار بوصفه موضوعاً للتفسير ما هو إلا منطلقاً وخاتمة لعملية يتمكن فيها المفسر والأداة الفكرية من الاستفادة من قول مبنٍ يؤلف شخصية المفسر (أو جانباً هاماً من شخصيته) ويجعله يتحكم بموضوع التفسير .

ولكن ما المراد من قوله صراحة : « أنت الذي يحرج ولا يصيب
مفتكاً هو الحب » ؟ الظاهر ان في ذلك توسعاً في تفسير معنى الشعر ، وإشارة
رمزية صادرة عن رغبة المؤلف في تعزيز وقع الخبر وخلق مناسبة جديدة .
إذ يصحح التفسير الرمزي الوسيلة اللازمة حتى يصف التحفة التي يعانها وصفاً
صريحاً ، وحتى يتمكن من تغييرها . فالشعر بحمد ذاته ، الذي انتفع به
الشاب العاشق على هذا النحو ، لم يعد بداية التفسير ولا نهايته بل صار ، كما
قلنا ، وسيلة أو أداة أو وسيطاً ، وحينئذ لم يعد موضوع التفسير عند صاحبنا
هو الشعر بعينه بل ان الموضوع الحقيقي هو وضعه الخاص وشخصه بالذات
بوصفه عاشقاً ، وذلك بفضل اللمعة البارة التي اضافها اليه : فأصبح الشعر
« الذي اكتسب صفة الرمز » أداة مفسرة في عملية التفسير الذاتي . وهنا
أيضاً لا بد من توفر بعض الشروط المسبقة . فهو لكي يتصرف بالشعر
ويستخدمه على هذا النحو ، ملزم بتوضيح معناه الخفي في بادي الأمر . مما
يقتضي تفسيراً أولياً له طبيعة « موضوعية » ، وينبغي للموقف العلائقي أن
يحتل . منذ البداية ، معنى الموقف الروائي . وهذا هو التفسير المسبق ،
ودو من طبيعة « ذاتية » مرتبطة بوجود الشارح مع الآخرين ومشاعره
الرائنة . فإذا أضيف تفسير قالت رمزي ، يظهر بظهور اللغو والاضطراب .

وينبغي لنا ، هنا أيضاً ، أن نرجع الى حياة دوسو الماضية حتى
نقف على الأسباب التي جعلته قادراً على التفسير . فالاحساس بأن ثمة موقفاً
من المواقف يمكن أن يكون مشهداً روائياً ، واستخدامه استخداماً موقفاً
من خلال ذريعة « شيء » حسب الأصول ، حتى يحل معاني المغامرة الكامنة
في هذا الموقف ، كل ذلك لا يتحقق إلا من قبل انسان أطلع على عالم الروايات
اطلاعاً واسعاً ، وكان ملأه « بلفة » الحوى التقليدية وأساليبها المأثورة ، حتى

يستطيع أن ينتفع بها في وصف سيرته . ومن الثابت أن العالم الروائي ،
 وما يزخر به من بطولات وأهواء ، يتعلق عند صاحبنا بصورة أمه التي لم
 يتعرف إليها . فكانت الروايات الخيالية والمطالعات الليلية « تعويضاً » عن
 الأم التي فقدتها ساعة ولادته ، وإشارة إلى التباعد القائم وإلى القضاء عليه في
 آن واحد . وإذا استطاع الشاعر - الذي اكتسب قيمة الرمز الجنسي - أن
 يكون أداة تساعد روسو على شرح موقفه من الآنسة دوبريل ، فذلك لأن
 الموقف منذ بدايته ، قد تم تأويله انطلاقاً من النصوص الأدبية المترسبة في
 أعماق صاحبنا ، وتبعاً لمفاهيم الرواية التقليدية بوصفها أول « أداة تفسيرية » .
 فالكلام المتحدّر من القصص التي ثابت مناب الدم المفقودة ، قد اكتسب
 حواراً مع الفتاة دلالة معينة ، وأتاح له أن يتوسع في التفسير الموضوعي ،
 للشعار وينتفع منه انتفاعاً شخصياً . فلم يعد بحاجة « عند كتابة الاعترافات ،
 إلى إضافة التعليق التالي : « ان الذي يجرح ولا يقتل هو الحب » . فهو قد
 تخيل الخبر كله في صورة « الرواية العاطفية » . ووضح منذ الوصف الأول
 للآنسة دوبريل ، وفي كيفية كتابة الصفحة وفي لهجتها ، ان الراوي قد
 قرأ الاحداث تفسيراً عاطفياً . ووضح أيضاً أنه استخدم المأثرة اللغوية
 استخداماً عاطفياً ، فلا حاجة به إلى أية إشارة إنشائية أو إلى مزيد من
 الكلام . ودائرة التفسير الموضوعي (أو اللغوي) التي تشغل فترة متميزة ،
 قد وردت في دائرة أوسع منها وتحكم بها ، ألا وهي دائرة التفسير الذاتي
 والانفعالي . معنى ذلك كله أن روسو قد انشأ في هذه الصفحة « رواية »
 على غرار القصص التي فُتّن بها في صدر شبابه والتي كانت من شدة تأثيرها
 أنها منحت حادثه فورينو سورتها ومضمونها . سواء في اللحظة الراحنة أم في
 الذكرى الغابرة . ويكتك أن تقول في هذا التفسير الذاتي من خلال أحاديث

« الروايات والكتب » (وكذلك تفسير الحادثة التي عاشها الراوي) ، أنه ضرب من الهذيان المعروف عن « دون كيشوت » .

فإذا سيطرت دائرة التفسير « الذاتي » واخضعت الشيء الخارجي (الذي يفقد واقعه المستقل) الى مقتضيات الصورة الخيالية المسبقة . وإذا أصبح هذا الشيء وسيلة فقط تتوسل بها عملية التفسير الشخصي التي فصلت مسبقاً في معنى الموقف فصلاً عاطفياً ، حينئذ قد يذنب الهذيان . ويتجاهل الشرح المقاومة النوعية للموضوع الخارجي ويكيّف العالم كله حسب مشيئه ، ويفعل اغفالاً تاماً مغايرة الموضوع الآخر . فلن يعود وقتئذ للتفسير « الموضوعي » قيمة في حد ذاته ، بل يكون قد سبقه « اسقاط للتفسير الذاتي » ينطلق من الشرح ويعود إليه . ولن تتعلق دلالة الشيء الخارجي بطبيعته الماثلة أمام المفسر ، ولن ترجع هذه الدلالة الى الشيء بالذات ، فقد استوعبت في نطاق مشاغل الشرح ، فصارت أشبه بذريعة مادية يتذرع بها حتى يستكشف وضعه الخاص .

ويمتنع خطر الهذيان عندما تتمكن دائرة التفسير الموضوعي ، أن توازن حركة التأويل « الشخصي » وأن تكافئها . وينشأ هذا الخطر من الضعف النفسي للتفسير الموضوعي ، ومن أسبابه أن نجعل الصورة التي نتذكرها أو نتخيلها تحمل محل الشيء الخارجي ، حتى إذا طغت عملية التصور . بفعل الهيجان والانفعال ، على عملية الإدراك ، أصبحت الصورة منذئذ مادة طليعة يمكن استخدامها في دائرة تفسيرية يتم فيها اسقاط الذات . يصح ذلك على جميع الأشخاص التي تحدث عنها روسو في سيرته الذاتية . فهما كانت طبيعتها الأولى ، فإن وضعها النهائي بعد الكتابة هو من طبيعة الصورة وينحصر لهذا التفسير الخيالي الملائم لمقاصد الكاتب . لكن المؤلف لا يريد الاقرار بأنه يتصرف في

تفسيره بل هو يتظاهر بالخضوع للشيء الخارجي واحترام كيانه الثابت الأكيد .
 وأنني لأرجو القارىء أن يطالع مرة أخرى حادثة تورينو ليجد فيها الشروح
 العديدة المنطلقة من الرصد والفراسة . إذ يتوهم روسو أنت بيتدي حقاً من
 خلف الملامح واللهجات إلى العاطفة الدفينة والنوايا المستترة التي تحدد هذه
 الملامح واللهجات . فهو يرجع إلى المنبع أو المصدر كما أرجع بالفعل « fieri »
 إلى أصله اللاتيني « ferit » . وحسبنا دليلاً على ما نقول ، أن نعود إلى بعض
 الأمثلة الواضحة . قال :

« ورأيت علامات الرضا والاستحسان مرسومة بوضوح على عينا الآنة دوريل .
 « وكان ثناؤه ... جزيلة عاطفاً تقدم به في امرأة من البشر والسرور .
 « وطلبت إليه في خنفر واستجيب ...
 « وسألني أخوها مستهتراً ...
 « ثم قالت لي بلهجة فارسة ...

والغاية من وصف القسمات واللامح هي الوقوف على النوايا المستترة
 خلف المظاهر . وينهج روسو نهجاً متنوعاً : تراه قارة يعرض لنا الأعراض
 الخارجية ولا يتوسع في بيان معناها الصريح ، وقارة أخرى يقدم بين أيدينا
 دفعة واحدة الدلالة الضمنية - كمعاطفة الأعجاب مثلاً - دون أن يذكر سماتها
 الواضحة ، وهو على الأغلب يدرج التفسير في صيغة الخيال (« وسألني
 مستهتراً ... ») . ومهما تنوعت هذه الأساليب ، فإنها تستجيب دائماً إلى
 رغبة الراوي في إيجاد تحديد لفظي دقيق لطبيعة العواطف والمشاعر التي
 يكون عرضة لها . لكن التأويل الخيالي في هذه الصفحة قد اصطبح بصيغة
 ملائمة (بغض النظر عن كلمات الأم ولهجتها القارسة) يرضى عنها صاحبنا .
 وفي بعض المقاطع التي تميزت بالهدبان الحسي ، قد نفع أحياناً على نط من
 الكتابة يشابه شياً عجيباً ما رأيناه في وليمة تورينو . وفي هذه المقاطع

يتعرض روسو لاستفزاز خارجي ، يضطره الى الكلام . فسدّد اليه الأنظار من كل حدب وصوب ، وتنتشر اضمات . ويحدث له أنثذر عكس ما حدث له في مأثرة تورينو أي أنه يتلعم ويتشفّ مشاعر الخقد والضعفة في النظره الموجهة اليه ، وبتخيّل الوشاية والتميمة في غممة الجماعة ، وكلامها المهموس . حسبنا هذا المثال البسيط الذي يتناظر ويتناقض من جميع الوجوه مع حادثة تورينو . كتب روسو يقول :

« عند عهد قريب دعاني السيد هولكييه خلّافاً لعمادي الى القيام بزهة مع زوجتي ، وتناول القداء في مطعم «السيدة فاكسن» معه ومع صديقه . وشاركتنا هذه السيدة وبناتها . وغلطوا ذيلتها البكر . وهي امرأة مبروجة وحامل ، ان تسألني بفترة انتهاء الطعام بعد ان حديجنتني بصرها : ان كنت قد رذقت ولداً . فأجبني اني لم أسمع بهذه النعمة ، واحمر وجهي خجلاً . فأبتسم . ابساماً مأكرة واجالت طرفها في الحائرين . لم يكن ذلك انه شافياً على أحد ، ولا علي » .

وهنا ايضاً كما كانت الحال في تورينو . نجد روسو في بهرة الدائرة . وكان عطف انظار القوم والحضور والمدعوين جميعاً . وكما كانت الحال في تورينو ظهر التعبير الجسدي («واحمر وجهي خجلاً ») يوصفه انعكاساً عضوياً للمعبارة التي تنوء بها . ويتضح لك اخيراً تعاقب الأزمنة الثلاثة : الاستفزاز والرد ثم الأثر المترتب . والذي لا ريب فيه هو ان النزعة « الترسيمية » متشابهة في كلا الحيزين : لكن روسو ، في هذا المقطع الأخير ، يتولاه قلق الرجل المذنب فيفسر سؤال المرأة ونظرتها وابتسامتها كتعبير عن سوء النية لدى الحضور ، ويرى في ذلك كله دليلاً اضافياً على الاضطهاد الذي يعانيه . فيكون شخص روسو ، بالنسبة له ، هو الموضوع الأساسي للتفسير . وعندها المرأة الشابة الذي اعتبره الدافع الى سؤالها وابتسامتها ونظرتها ، يرى فيه صاحبنا اداة تفسيرية جديده للوضع الملغز الغامض الذي ينوء به .

ج - النفس ودائره

لقد اتينا على مطالعة نص قصصي ، الحدث الرئيسي فيه فعل تفسير وإذا كانت غابتنا ان نضع اسس نظرية في التفسير . فقيم اختيارنا هذا النص الهامشي ، ولجؤنا الى مثل هذه الاحالة غير المباشرة ؟ وماذا يقول لنا هذا النص عن التفسير ؟ وهل يمكن للدرس الذي يوفره لنا ان يجعل كنموذج شبه اسطوري على فعالية العلوم الحديثة للتفسير وحتى على علم النفس التحليلي ذاته ؟ لنحاول الاستجابة الى اغراء الفكرة : بين ابدينا نموذج نخطط مسرحي Scenario - type على جانب من الصدق والعفوية بحيث نستشف ، من خلال الشكل العاطفي المتأزم ، بعض المؤشرات الى وجود عوامل اجتماعية وعاطفية ، تفعلها (وبغير حق) المساجلات النظرية المأوفة حول التفسير لأنها تقتصر عادة على الجانب الابستيمولوجي . وإذا كان المفسر ، في نصنا هذا ، رجلا من عامة الناس ومن اغرابهم ، فهذا لا ينبغي لنا ان ننسبه الى مجرد المصادفة والاتفاق بل نمة حكمة اكثر اساسية يمكن استنباطها من الوضع الاجتماعي للشارح داخل بيئته ، وهي متجاوبة مع التعليم الذي توحى به في النفس ذاته لهجة الرواية العامة . وواضح ان هذا النمط من الأدب الشعبي ، حسب التقاليد المعروفة ، يعبر عن وجهة نظر الرجل الغريب (أو من اطراف الناس) الذي لا تأخذه الأكاذيب والأوهام ، وقالوا في هذا الأدب انه كان يعرب في صيغته الأولى عن الآراء الساخرة والواقعية التي خطرت فذا الرعيل من « النصارى الجدد » (اليهود الذين لم يحسنوا اعتناق النصرانية في

اسبانيا) في مقابل التخيلات الأخلاقية التي تنتمي إليها طبقة « الفرسان » ،
Hidalgos (انظر الكتاب الاسباني : « الفتى لآزار » من مدينة
« نورمس ») . فكانت المهمة التقليدية التي يتولاها عادة الرجل الغريب هي
فك الاوعام . وبينما يسعى البطل في أدب الصعاليك الى الارتقاء الى الوقار ،
ولو بطرق ملتوية ، داخل ذلك المجتمع الذي أملح على اسراره وخفائيه ،
وقلب مظاهره وثقافته في صالحه الخاص ، فان روسو (وهو الرجل الغريب
الوافد من مدينة جنيف) يفتح بالعرض الساخر والأسلوب الناجح ، بل
سوف يكشف ، في مؤلفاته المذهبية الكبرى ، عن أصول تلك الروابط
الاجتماعية التي ازاحتها ، على حد زعمه ، عن « المكانة » واللائقة به . فالتفسير
يتم الأدب الساخر من الناحية الفلسفية ، ويتوسع في النقد اللاذع فيكسب
مرمى « توريا » . ويجدر بنا أن نستكمل تلك السلسلة من النقاد الذين انطلقوا من
أدب الصعاليك مروراً بروسو حتى نصل الى فرويد ، لأن فرويد أيضاً رجل
من الخارج ، لكنه يعرض هذا النوع الهامشي الذي تعميضا فاما حين
يقتصر ، بفضل التفسير ، « اسرار الداخل » ، اذ يرجع اللغة النفسية الى
معناها الأصلي ، ويبعد الى كل حرف من المعنى الظاهر وتلخيصه المتعلقة بالمعنى
الاجمالي . وهو بذلك يقوم بثورة بواسطة التفسير . وسواء كانت « ثورة » أم
« دائرة » فهي تتجلى على نحو خاص في فكرة « عودة المكبوت » ، ولا يتعذر
علينا أن نتوسع في هذه الفكرة وأن نكسبها معنى سوسيولوجيا . ذلك لأن
فرويد سليل شعب قوله اللاهوتي في منبع مجتمع « الأمم » ، وهو في الوقت
نفسه ينحدر من شعب طريد (أو حبيس في حية البائس الفقير) ، يحصل
بفضل التفسير على حق الوجود في صميم المجتمع الذي يحتقره .

وهناك حكمة أخرى يمكن استنباطها من هذا النص تتعلق بالجانب

العاطفي من عمل التفسير . ثمّة مكسب ليبيديّ ذو شحنة ، نرجسية ،
 شديدة ، حصل عليه المؤايف بفضل التفسير الموفق السديد . أي أن ادراك
 المعنى يقضي الى زوال المسافة الفاصلة . وان عملية التلقين أو التعليم (ولو انبطت
 بكرسي الأستاذ الجامعي المحفوف بالمخاطر) معناها الانتقال من نقطة محيطية
 الى بهرة الدائرة ، فيغدو الشارح محط الأنظار . ولطالما أن الحضور يضم
 لا بحالة فتاة شابة مثل الآنسة دوبريل . فانه يضح الى التكريم والتشجيع
 من خلال رضا المحبين واستحسانهم . لقد ارتبطت الطاقة الشهوية إذن بنجاح
 التفسير ، واستجلاء المعنى الملتزم الغامض ، ولا بد للصورة التي عرضها المؤلف
 عن نفسه من أن تتضمن ملامح الرجل المزهو بفوزه وانتصاره . وهي صورة
 عابرة يتهدها ، منذ البهلة الأولى ، أن تقلب الأوضاع رأساً على عقب في
 اتجاه العداء والاضطهاد . ورب قائل يقول بئني أسرفت في تقصّي تلك السمات
 المشتركة بين الممثل المسرحي والرجل المثقف الذي يعرض آراءه على الملا
 (أو يلقيها على اسماعهم) . فلفظة « المفسر » *Interprète* ، من حيث
 معناها ، يراد منها الافصاح والابانة عن فكرة الأديب أو الفنان . وهي تصح
 على الممثل المسرحي والعاازف المنفرد *Soliste* كما تصح على الشارح الوقور ،
Hermén-eute . والابحاث النفسية الحديثة لم تهمل هذه المسألة في عملية
 التحليل النفسي حسبك أن تعاود النظر في كتب قديمة جداً ، فتعثر على رجل
 اسمه سقراط كان على بينة من كل هذه الأمور التي جهداً في استنباطها من
 صفحة روسو . ذلك لأن استخراج المعنى الغامض للظواهر ، معناه الرجوع
 الى أصول مهجورة منسية ، ومعناه أيضاً فتنة القوم ، والاستمتاع بالاكشاف ،
 والمخالطة بأن يهتمنا الناس بأفاد الشباب . وأنا بالذات ، إذا أعيد الى الأذهان
 قصة سقراط ، انما أقوم بنفس عملية التذكير ، وهي العملية التي تولاها

روسو حين رد الفعل « Fieri » الى مصدره اللاتيني « Feri » ، ويقولانها كل محل نفسي يرجع العَرَض الظاهر الى اللغة القابعة في أعماق اللا شعور .
ولننفي الى أبعد من ذلك . واجدني بغتة انخيل أن فرويد هو الذي راح يفسر الشعار الذي فسره روسو ، وان الفعل « طعن » أخذ يشير الى فعلة أوديب : « أن الذي يطعن ولا يقتل هو الحب » . وكل شيء هنا ، حتى التفسير الذي أودع في ذاكرة المخاطب ، يمكن اعتباره من قبيل التنبؤ واستباق الأمور ؛ فالصادفة ، ان كان ثمة مصادفة ، قد أحسنت التدبير . ونحن لا نريد أن نعد الى مقارنات طارئة ، لكننا نضيف مع ذلك أن فرويد قد تعرض ، هو أيضاً ، لمسألة العلاقة الفعالة التي تتلام والاحتفاظ بالمسافة . بل أنه زاد من هذه المسافة مع الآتية دوبريل تمثيا مع القاعدة العلمية ، وذلك لكي يدعم « فترة » التفسير .

أما بروير Breuer فاذ عجز عن التحكم بهذه المسافة ، فقد أثر كما نعلم اخلاء المكان لزميله الشاب .

ولكن كيف يجوز لنا أن ننزل صفحة كهذه في مثل تلك الميزة النموذجية العامة ؟ ألسنا نظلم روسو وكل ما تفرده من خصال ، كان يؤثرها كل الاثار ، إذا جعلنا من هذا النص بحثاً عاماً يتناول التفسير والمفسرين ؟ ألسنا ننقل ما هو دال على بنية روسو النفسية - الجنسية وحده ، فنجعل منه أسطورة نموذجية أو بالتالي نقض من شأن الابتكار الذي ينبغي أن يتصف به كل تفسير وفق النقد الحديث . والذي يتعذر ارجاعه الى نموذج سابق ؟

لقد آن لنا ان نتساءل عن النهج الذي نهجناه عندما قمنا بالتعليق على صفحة روسو . لما قرأنا هذه الصفحة بذلنا جهداً لكي نكتشف جملة متنوعة من العلاقات والروابط على الصعيدين الاجتماعي والعاطفي . وحاولنا ان نقيد من دراسة « اسلوبية » Stylistique للنص الذي اعتبرناه من قبيل المشهد المسرحي . وبعد ان وقفت على بعض المحاور والاتجاهات ذات الدلالة ، شرعت في وصفها وعرضها مستعيناً بما تتعامل به في ايماننا من مفردات جاهزة . فلم افعل سوى اني استخدمت مفردات علم النفس والفلسفة الاجتماعية استخداماً عادياً دارجاً ، اقرب الى الأدب منه الى العلم . ولو لا ذلك لما امكنني ان اعد ، كما فعلت ، الى بعض الألفاظ المهمة ، وبعض الكلمات التي يقدرها الناس مثل كلمة « ثورة » ، « اوه قرد » ، « اوه انتهاك » ، وما الى ذلك . وكل ما في الأمر هو اني جعلت الهيكل العام للنص عمولاً بصورة تقريبية على احداثيات اللغة التي يتداولها عامة إذا عرضنا للمسائل الاجتماعية والعاطفية . اي انني قمت بعمل من اعمال الترجمة أو النقل من مدونة الى اخرى أو التكيف الجزر الطليق لبعض المعطيات التي عثرت عليها في النص . ولا يفوتني . في هذا الصدد ، ان الفت نظر القاري الى قصور المفردات في « العلوم الانسانية » ، بعض النظر عن كل عملية من عمليات التعميم Vulgarisation حتى نجعل هذه العلوم في متناول الناس جميعاً . وقد تكون هذه المفردات عند انشائها دقيقة من الناحية التقنية (ولا اخشها كذلك دائماً) لكنها سرعان ما تتحول الى الفاظ غامضة ومبهمة تصوغ بها مشاعرنا . وسرعان ما تصبح وسيلة من وسائل الادراك المباشر . ولا ريب ان في ذلك مزيداً من الفطنة والتبصر ، ولكن على حساب التدقيق المنهجي . كذلك تمحط الطريقة السريرية في ميدان الطب ، لتصبح ضرباً من « الفراسة » لها مزاياها العملية العديدة ولكن على حساب « النزعة العلمية » الصحيحة . والحق ان هناك اتفاقاً مبدئياً ، بالنسبة للانتاج

الأدبي ، يسبق كل شرح منهجي : اي لابد لمطالعتنا منها كانت عفوية من ان تحيط بها ، منذ البداية ، هالة من المناهج الأليفة التي صارت في منزلة العادات الدارجة .

ولقد امتنعنا عن كل فرضية سببية واكتفينا بإحقات البديهية التي تضمنها النص . فكان بوسعنا ، خلف الحدث الاجتماعي ، ان نتناول عرض المنازعات التي قامت بين اصحاب الحرف . وطبقة النبلاء الوراثية وارباب الصناعة الناشئة . وكان بوسعنا ، خلف الحدث العاطفي أو من خلاله ، ان نفقد التجارب السابقة التي عاشها روسو ، أو ان نفترض لها مقدمات استحالت أخيلة . وعلى صعيد التاريخ الفكري أو المواقف الفكرية ، كان بإمكاننا ان نتوقف قليلا عند «السيرة الذاتية» ككون ادبي اخذ يتجاوب مع رغبة القراء ، اشارة الى الفترة التاريخية الحاصلة التي بدأت فيها شخصية الفرد ومشاعره تفرض ذاتها على الجماهير الغربية كقيمة مطلقة ، وفي لحظة التحدي والاعزاء . لكننا اقتصرنا على بعض المقارنات فلم نبارح النص إلا للقيام بتوازنات سريعة تبرز فيها بعض اوجه الشبه المعبرة . فهل رأيت في هذا كله ما يشير الى تحيزنا للنزعة «البنوية» وعزوفنا عن الشروح التوليدية ؟ قطعاً لا . لكنني اضطرت في سياق الشرح الى التوسع في ناحية الوصف ، ومع ذلك من ينكر على الملإبات الاجتماعية واحداث الطفولة ان تكون الشروط الملازمة الضرورية Nécessaires للأثر الأدبي الذي انشاء المؤلف في رشده ؟ ونحن لا نريد من كلامنا هذا ان نغيط بهالة من الامتيازات الزائفة سببية لا يختلف فيها اثنان لكنها غير دقيقة . فكلما تقلص اهتمامنا بفردية Singularité الآثار الفنية كلما كان من السهل اقناعنا بان مجرد التنويه بأسبابها اللازمة كافٍ للدرد على جميع اسئلتنا . وعلى العكس ، فان الناقد الذي يتقيد بشخصية النصوص والوقائع لا يقنع

بمثل هذا الشرح الواسع لأنه يحتمل من كثرة المعاني ما ينمعه من ان يكون شافياً .
وبدلاً من ان نلزم صفحة روسو ، والحالة هذه ، بسوابق قسرية ،
فإننا آثرنا ان نعرض لها كما لو كانت تطبيقاً لمشروع بحثنا فارتقينا بها الى مرتبة
النموذج أو الرمز . ومثلما طبق روسو الشعار على عواطفه المتأججة ، كذلك
تناولنا الحادثة كلها بوصفها مثالا نموذجياً للتفسير بوجه عام .

لكنني لا استطيع ان اتجنب اعتراضاً قد يوجه الي وهو : ان هذا
النص الذي بدا لي الموضوع المثالي للتفسير ، لم يظهر معبراً وبليفاً بمثل هذه
الدرجة من التعبير والبلاغة إلا لأني شرحتة انطلاقاً من نظريات ومفاهيم ازعم
ان الصفحة قد انطوت عليها . وهذا النص لم يزدني علماً إلا لأني كنت اتحدث
مسبقاً الحديث الذي يروق لي ان اسمعه فيه . فليس اسهل علينا من ان نكيّف
الماضي حتى نجعله يتبنا سلفاً بشاريعنا واقوالنا الراهنة . وغدا موضوع
التفسير ، كما شرحتة انا بالذات ، نموذجاً لكل ما قلت بصدد . أتراني اعددت
في شيء من المجاملة ما يشبه الصدى لكلامي ؟ ام تراني جمعت قولي يرتد
الي ارتداداً صادقا ؟ وبالتالي تشكلت دائرة مفرغة يحول فيها نفس الكلام
بعد ان انعكس على ذاته ، وهو واثق من ان يلقي تأييداً ذاتياً من خلال
السند الذي يوفره موضوع التفسير .

هل هي دائرة حقاً ؟ نعم انها دائرة ترتد فيها شروحنا على ذاتها ،
وتكون فيها كلمتنا البداية والنهاية ، لكنها لا تبلغ ضالتها ما لم تخرق موضوع
بحثها الذي يقوم وقتئذ مقام الشبكة (أشير الى صورة تلك البنيات الزجاجة
التي تكشفها حزمة من الأمواج أو الجزئيات) . افلا يحق للقول التفسيري أن
يشير الى ذاته (أول ما يشير) وأن يفرضها ويؤكد لها حسب أسلوبه وتناسقه
وقابلياته ، وأن يكون موضوع البحث مناسبة له حتى تثبت قدرته ومزاياه .

وبذلك تتجلى معرفتنا (أو وعينا) في جميع خصائصها التاريخية وفي طموحها إلى إدراك الأمور الشاملة. والذي لا ريب فيه هو أن البحث الخارج لا يفلق دأركه كما بدأها، فقد صادف عقبة اعترضت سبيله. وهو وأن لم يعن إلا بتكييف الموضوع الخارجي حسب مفاهيمه الخاصة، ولو لم يطمح إلا إلى إثبات قدرته المتغلبة على كل تحدٍ واستفزاز، فقد كان لزاماً عليه أن يبذل بعض الجهد وأن يصرف بعض الطاقة على الإدراك والتمثل. ثم أن الموضوع الآخر الذي أرغم الشرح على الدخول في نطاق حديثه المتناسق والمتجانس، لا يزال على قيد الوجود، فقد أخذه على عاتقه ولم يعد مجرد صورة أو تطبيق لمنهج موجود مسبقاً، بل غدا جزءاً لا يتجزأ من القول العلمي ويمنح المبادئ المسهجة أمكانية التطور من خلال الممارسة العملية. وبالتالي يصبح موضوع التفسير، في نهاية المطاف، عنصراً جديداً من عناصر القول التفسيري. فهو لم يعد موضوعاً ملغزاً يحتاج إلى الأمانة والتوضيح بل صار بدوره أداة تساعد على البحث والتنقيب. يصح هذا القول (مع بعض التحفظ) على مناهج الشرح التي أعطيت صياغة صورته. والتي يغذيها التطبيق ويبدسها، كما يصح على المناهج التي تستند إلى نماذج شعائرية. وغالباً ما يكون فيها موضوع البحث: بعد تفسيره مباشرة. شعاراً من الشعارات الشرحية ونموذجياً اجرائياً. وهل من حاجة إلى تذكير القارئ بأن مسرحية أوديب ملكا، اليوناني سوفوكليس كانت عند فرويد موضوعاً للمطالعة (في مرحلة الدراسة الثانوية) ثم غدت لا موضوعاً لفك الرموز، بل فاعل هذا الفك؟ كذلك الأمر بالنسبة لمسرحية هاملت التي كانت في بادئ الأمر موضوعاً ملغزاً لا بد من شرحه. ثم غدت الصورة النموذجية لأمراض العصاب؟ وإذا تحدثت طببيب نفسي عن أوديب في معرض كلامه عن أحد مرضاه، فأغلب الظن أنه قد نسي شخصية سوفوكليس لأن القول الشرحي الموروث عن فرويد قد استوعب التخصصية الأمطورية،

وجذبها الى مستواه ، وأكسبها وظيفة دالة ثانية. لكن اسم البطل الأسطوري ،
بعد أن أمسى أسماً عاماً ، لم ينقرض من الوجود ، بل اكتسب معنى جديداً ،
وفرض ذاته على « اللغة الفوقية » العلمية Métalangage .

ولنتخيل الآن تعميم هذه الحالة التي يتص فيها الكلام الشارح الموضوع
المشروح . وتلوح لنا من بعيد معالم قول استثنائي يزيل كل فارق بين حديثه
وموضوعه ، بين الذات المفسرة والموضوع المفسر . فالموضوع يقول ويقال ،
يتكلم ويسمى في صميم قول وحيد هو في آن قول الواقع وقول المعرفة ، أشبه
بشيء بالنص المتجانس أو برمز الفورتمي كلي حيث الواقع المبحوث عنه
لا يتميز مبدئياً عن الكلام الذي يعبر عن قانون هذا الواقع إذ يتألف من نفس
النهادج ونفس الجاز . ونحن في يومنا هذا ، نبحث في « البنيات الدنيا
» Infrastructures الى جانب إعداد « اللغات الفوقية » الدقيقة المرفعة ،
وقد يتخذ مزجها أحياناً (أو تركيبها) أشكالاً غريبة . فإذا قالوا لنا أن
الاشعور يتمتع « ببنية مماثلة لبنية اللغة » فلا يضره حينئذ أن ندرك بأن الكلام
الشارح قد ينساق الى منطق الأحلام : « اللغات الفوقية » Métalangages
تنزع قواعدها التعبيرية بقواعد « البنيات الدنيا » ويشير كل منها الى الآخر
كما لو كان خيالاً له معكوساً في المرآة .

ولنطرح جانباً الأبعاد الفلسفية التي تنطوي عليها مثل هذه الصورة
الجديدة للعلم المطلق (أو اللغة الرياضية الكلية) ولنكتفِ بالإشارة الى
رغبتها الملحة في التعبير المنسجم المتواصل ، وطموحها الشديد الى الشرح
المتجانس الذي يعتمد حلقات متسلسلة ومتلازمة . وتلك هي الضالة القصوى
التي تشدها بعض « العلوم الانسانية » ، ولم تحققها فعلاً ، ولو انها فعلت
ذلك لعلمناه . والذي يبعث على الدهشة في « دارة القول المتناسق » كما يبدو

لنا من خلال صورته الطوبأوية ، هو التوافق العجيب بين المثل الأعلى العلمي وبين علم لاهوتي مستتر Théologie لا يجرؤ على الإفصاح عن هويته صراحة . فالتفكير الذي يسمى الى الاستيعاب والتوحيد في علوم الطبيعة ، والذي يريد أن يرسم خطأ وحيد الاتجاه لمسيرة السببية الفيزيائية : إنما يؤول الى نظرية أحادية monisme قد يؤدي عرضها الى شيء من اللبس والغموض ، وربما شملت الرواسب « الخلوئية » Panthéistes لللاهوت فيزيائي . ولا يفوتني القول بأن التفسير قد ظهر الى الوجود عندما سخر في خدمة الشرح الديني الذي تناول أخبار الأولين والوقائع التاريخية جميعاً وجعلها تشير الى مشيئة صادرة عن عناية إلهية واحدة ، تتأكد مسيرتها على غوحفي لا يعلمه إلا الله ، وتهد السبيل أمام كل المخلوقات الى الخلاص والمنعى . ولقد غدا التفسير عملاً ضرورياً لا بد منه ، منذ اللحظة التي قامت فيها عقيدة وحيدة استثنائية ولم تشأ أن ترى في الكون والتاريخ والنصوص سوى براهينها الخاصة ، وتصوراتها وهواجسها وفتوحاتها . وفي نهاية المطاف ، ربط التفسير اللاهوتي بين الكائنات جميعاً برباط الولاء المشترك « لمبدأ » وحيد . وأتى بالبينات أما بواسطة شبكات القياس . وأما عن طريق تسلسل الوقائع وتوالدها . وحسبنا أن نلقي نظرة عابرة على الماضي حتى تتضح لنا تلك الحركة الدائرية التي عمد اليها التفسير اللاهوتي . فعندما تعود « الكلمة » الى ذاتها بعد أن انتجت الواقع وجعلته يسير ، فإنا نتعرف آنئذ انى حركة الاياب حيث كل شيء يعود الى الله (أو الواحد ، أو اللوغوس) . ولقد رأى سكوت إيريجين Scot Erigène في هذه الحركة محور التاريخ ، وكذلك بعض علماء التوراة . وهناك مثال آخر على الحركة الدائرية يتصل بمجال مختلف من مجالات التفكير الديني : حين يؤكد باسكال أن شقاء الانسان لا تقوم إلا بالكتابة المقدسة ، ولما أنه لا يدرك بطريقة أخرى ، فإن قدر الانسان الراهن ينهض دليلاً على صحة الوحي . وهذا

لدي تشرحه الكتابة المقدسة جزءاً لا يتجزأ من القول الشارح .

ولا يكفينا في تعريف التفسير أن نقول : أنه دائرة من الكلام تغلق على بدايتها ، وتنتشر نظاماً فكرياً متناسقاً ، وتستوعب كل ما تلامسه في شمولها وانسجامها . ففي هذه النقطة بالذات كان روسو عرضة للهذيان . وفي هذه النقطة أيضاً ، غالباً ما تهددنا بحاذير النزعة التفسيرية Dogmatisme والتفكير القائم على التفكير الافتراضي الاستنتاجي . وذلك هو الهذر الفكري . فإذا اقتصرنا على مثل هذا التعريف ، كنا كمن يقدم الدعم والتأييد لأولئك الذين يرتابون بصحة التفسير وفائدته ، ولا بد لنا من القول : أن التفسير يحتاج أيضاً حلقة ثانية مساندة للأولى لكنها تنطلق من مصدر معاكس أي تبدأ من موضوع البحث لتعود إليه ، وتنتقل من حادثة معينة ومغايرة لنا ذات دلالة معبرة لترجع إلى الحادثة نفسها ، التي تكون قد اكتسبت آنئذ ما يبرر تكوينها الخاص ومدلولها ، لأنها اجتازت شرحي وجهدي العقلي اللذين أتويا موضوع البحث . وتلك هي الحركة الفكرية التي عرفها الألمان من شلاير ماخر إلى هايدجر وشبينغر وغادامر بقولهم أنها (دائرة التفسير Cercle Herméneutique . من هذا المنطلق : لم يمد قولي هو الذي يتمثل الموضوع ويستوعبه . بل أن الموضوع ، على العكس من ذلك : هو الذي استدعى قولي واستوعبه . ولا أقصد من كلامي هذا أية مغالطة ، ولو بدا تحوير الألفاظ في غشابة اليسر والسهولة .

وفي مقابل صعود الموضوع إلى مرتبة القول الكلبي ، يأتي الآن هبوط القول الكلبي إلى مستوى الموضوع الخاص أو إلى ما هو مناير (وهل يكون من قبيل المصادفة أن تتألق على سطح حديثي بعض لغات خادطة من لغة

اللاهوت ؟ فدائرة « التفسير » هي أيضاً من أصل لاهوتي . ولئن وجدت دائرتان بدلاً من الدائرة الواحدة ، فهذا بلا شك مما يقينا نخاطر الحلقة المفرغة . ويمكننا القول : أن الغاية من التفسير هي على حد سواء ، القضاء على الفارق (بفضل القول الاستثنائي والكلبي) واستبقاء الفاصل (بإدراك الغير بوصفه ، مغايراً لنا) . أو بعبارة أخرى : أن التفسير يتوخى أقصى ما يمكن من الانسجام العقلي ، وأقصى ما يمكن من التنوع الفردي ...

والدائرة المطلقة من الموضوع والعائدة إليه ، تبدو على جانب من الأهمية لغیر ذلك من الأسباب التي تؤدي بنا الى حقيقة أساسية لا يجوز اغفالها . فالبدایة في علوم التفسير تطلق دائماً من اختيار الموضوع . وليس هذا الاختيار من قبيل المصادفة والاتفاق . فالموضوع قد أثار اهتمامي ، وهو جدير بالبحث أو الدراسة ، ولن أجهد نفسي في تحديد قضية اعتبرها كميّة مهملّة أو قافیه . وأنت لا تفسّر مسألة ما لم تلت انتباهك ، وتبدو مباشرة ببعض النفع والفائدة ، أو تكون على جانب من الحظوظة لكنها لم تستوف حقها من الإبنة والابضاح . فهذه كلها قضايا تشدنا اليها كما لو كانت تحمل دلالة خاصة بالنسبة لنا ، نحن معشر الذين نعيش في فترة تاريخية معينة . أي أنها تستأثر باهتمامنا فوق « خلفية » تاريخية . فالتاريخ من حولي وفي أعماقي هو الذي يدعوني الى العناية بالكاتب روسو وأسلوبه وثورته ، وذلك باسم الثقافة الراحنة وفي مظهر العمل الذي لا يحتمل التأجيل . ففي ونسعي الحاضر وفي الظروف التي تحيط بي ، يدفعني اختياري الآن الى انتقاء موضوعات جديدة أو التنويه ببعض الموضوعات الهامة التي أشار اليها من قبلي حكم صدر عن الأجيال السالفة . واختياري هو الذي يجعلني اعكف على عمل من أعمال المعرفة ، واستبقي في خاطري الأحداث والأشخاص والآثار التي تحدت من

الأحقاب السابقة . ولا أريد أن أدفع بها إلى مهاوي النسيان لأن ذخيرتها من المعاني المحتملة لم تنضب بعد ، ويبدو الحوار معها على جانب من النفع والفائدة ، وأنا أوقع من التبجح في فهمها مكسباً يتفق تمام الاتفاق مع الحقبة الراهنة .

إنما يلتقي المفتر بموضوعه عبر الزمان التاريخي . ولا يكفي أن نرجع القضية المنهجية أو موضوع الاهتمام إلى تاريخيتها ، بل اهتمامنا بالذات .

ويطيب القول بأن الجو العلمي المعاصر يوجه عنايتنا إلى هذه المسألة ويدعونا إلى تقرير اختيارنا وإعادة النظر في أسبابه الموجبة ، كما يعملنا على تجديد ثقتنا وتجديداً واعياً بنهاج البحث وموضوع الدراسة ، وكذلك بالغاية التي نرمي إليها من دراستنا .

فإذا كانت نقطة انطلاقنا منذ الوهلة الأولى غنية بالمعاني ، فهذا أمر له تأثيره على صعيد المنهج . فاختيار موضوع التفسير (سواء كان مثلاً موسى للفنان ميكلائيلو . أم حادثة الانقلاب العسكري في الثاني من كانون الأول عام ١٨٥٢ ، أم « اعترافات » روسو) يقدم بين يدي منذ البداية ، ظاهرة اجالية وملحوسة ، لها دلالة مسبقة ، تشير إشارة واضحة إلى الشروح اللازمة لاجتلائها ؟ فإنا نطلق إذن من صيغة جاهزة أو من مدخل معين استوعب انتباهي ، وكانت معانيه على جانب من التأثير بحيث صارت موضوعاً لاستقصاء تفسيري أو ذريعة له . والهدف من هذا الاستقصاء أو هذا الانشاء هو تحويل الدلالة المسبقة Présignification إلى دلالة موسعة .

. Signification Développée

منذ اللحظة الأولى . نقطة الانطلاق تشير إلى ذاتها بوصفها الهدف الذي ينبغي العثور عليه . والموضوع صاحب « الدلالة المسبقة » يتوقع منا أن نعود إليه ، وأن نجد له تبريراً ، ونشأة ، ومهمة داخل مجموعة أوسع منه .

وعندما نتحدث عن كيفية تكوين الأثر الفني، نعلم مسبقاً ما هو المهدف الذي ينبغي الوصول إليه ، لأن هذا المهدف قائم منذ البداية . وقد يخلل الينا المتور عليه بغنة وبصورة خارقة، والحق أننا ظفرتنا به مجدداً بعد أن تظاهرتنا بتجاهله (يصح هذا القول على ديكارت مثلاً الذي انشأ بالفرض صورة آلية للإنسان والعالم الخارجي. فكان لا بد له من اكتشافها ثانية لأنه اطلق منها). لكن الموضوع بعد شرحه ، يبدو منازيراً لما كان عليه ، يوم كان أمنية فقط أو دعوة الى البحث . وهو يعود الينا في صورة النتيجة التي توصلنا اليها . فيكون ثمرة عمل من الأعمال وينطوي - إن صح القول - على جميع ما بذلنا من جهد لاعداده ، وما أسندنا اليه من محاسن . وبنية واضحة ، ونشأة مستجدة ، وأسباب تاريخية . وسياق اجتماعي الخ ... فهو كمن أعيد النظر فيه ، أو ، عاودنا زيارته . . وخلافاً لشرح الموضوع العلمي الصرف الذي يخضع لأحكام التجربة ، فإن معيار التفسير في الموضوع الأدبي المعبر (أو المفعول ، الذي يطرح في كل دراسة ذات صبغة إنسانية) هو انسجام الشرح وعدم تناقضه واعتماده على وقائع مقنعة وصيغته الصورية الدقيقة ، إن كان لا بد من هذه الصيغة الصورية . ولا يمكن للشارح أن يخطيء هدفه . لأن هدفه ، كما قلنا ، هو نقطة انطلاقه التي يعثر عليها مجدداً، ولأن ثغرات البحث وتناقضه لا يظهران دفعة واحدة . فإذا عرف الشارح كيف يتدبر أمره ، ظفر ببتناه في سهولة ويسر (ولا استثنى ذاتي من هذا الكلام) .

وطالما أن الحركة الدائرية (أو العودة على البدء) ثابتة مضمونة ، فما من طريقة أو تقنية شرحية إلا كانت مفيدة في مساهمتها ، إذا لم يبت تطبيقاً صحيحاً ، سواء كانت هذه المساهمة من قبيل الوصف ، أم التسلسل السببي ،

أم المائلة ، أم أي لون آخر . فما من منهج إلاّ اطلعنا على جانب واحد ، على أقل تقدير ، من جوانب الموضوع ، شريطة أن يعتمد عن التناقض ، فلا يسعنا مبدئياً أن نطرح أي منهج من المناهج ، على أن تثبت من ملائحته ونوعيته واتقانه . وهل ألمّ بالموضوع من جميع أطرافه أم اكتفى ببعض معالمه أو عناصره ، أو بعض أوجه الدلالة فيه . وهنا أيضاً ، حين تغلق دائرة التفسير ، يكون من حق الذات التاريخية ، من حق الباحث ، أن يعلن صراحة إذا كان راضياً عن مسماه ، أم أن عليه متابعة أبحاثه من أجل مزيد من الفهم والادراك . فإذا لم يجد العالم أو لم تجد حياة الشارح مزيداً من العلم والمعرفة ، فما جدوى هذه المغامرة كلها ؟ ومأدبة تورينو ، التي أعود إليها حتى أغلق الدائرة ، تتطوي في صورتها العاطفية المثيرة التي رسمت رسماً دقيقاً ، على عبرة بسيطة وهامة في آن واحد ألا وهي : إن التفسير المحكم الذي يشير اهتمام الناس ، قادر على أن يدفع عجلة الأقدار وعلى نحو عجيب ، شريطة أن يحدّ إليه الشوق بيد المساعدة .

الباب الثاني
الخيالي

١ - معالم لتاريخ مفهوم الخيال

الخيال الأدبي ليس إلا فرعاً خاصاً لملكة نفسية عامة جداً ، لا ينفصل نشاطها عن نشاط الشعور والموضوع هو من اختصاص الفلاسفة وعلماء النفس ، أما النظرية الأدبية فقد استعانت في هذا المجال (وفي مجالات أخرى عديدة) بمفهوم نشأ خارج نطاق الأدب لكنه ينسحب على قطاع واسع من الانتاج الأدبي . وإذا كانت لفظة « خيال » تفتقر الى مزيد من التحديد والتدقيق ، إلا أن ميزتها الكبرى ، هي أنها تشير ، على أقل تقدير ، الى العلاقة التي تصل فعل الكتابة الأدبية بالمعطيات الأساسية لوضع الانسان ، وتسهم في اقامة رابطة ضرورية بين النظرية الأدبية واوسع نظريات الشعور .

فالخيال وارد في فعل الادراك ، ويعتزج باعمال الذاكرة ، ويفتح امامنا أبعد الآفاق الممكنة ، ويرافق مشاريعنا وامانياتنا ونخاوتنا وفرضياتنا . فهو أشمل من ان يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسيرة لعالم الادراك المباشر ، بل انه قدرة تساعد على الانفصال عن الواقع وتجعلنا نتخيل الأمور البعيدة ونبتعد عن الأمور الراهنة . ومن هنا كان الالتباس الذي نقع فيه دائماً ، هو ان الخيال الذي يستبق الأحداث ويتوقعها قد يكون مفيداً في الحياة العملية لأنه يرسم صورة مسبقة لما يمكن تحقيقه ، وبهذا المعنى يتعاون الخيال مع « وظيفة الواقع » . والحق أننا في تكيفنا مع العالم الخارجي لا بد لنا من تجاوز الفترة الراهنة وتخطي المعطيات المباشرة حتى نستوعب ذهنياً الأوضاع

المقبة التي لا نعرفها للوهلة الأولى معرفة واضحة . لكن الوعي للتخيّل قد يولي ظهره للواقع المباشر الذي يتجمّع من حولنا في الفترة الراهنة ، فينفصل عنه ويخلق بعيداً وينشر أساطيره ولا يكثرث بالوجود الفعلي : وهذا المعنى الثاني كان الخيال من قبيل الوهم والهوى والأحلام ، وكان ضلالاً ارادياً بعض الشيء أو فتنة محضة . وبدلاً من ان يسهم في « وظيفة الواقع » نراه يخفف من اعباء الوجود ، ويؤول بنا الى دنيا « الأوهام » . فتارة يفيدنا الخيال في بسط نفوذنا الفعلي على الواقع وطوراً في قطع كل وشيجة تصلنا به : ومما يزيد الأمور تعقيداً هو ان الخيال الذي يتنبأ بالأحداث المقبة لا يمكن ان يضمن نجاحه . وقد لا يلاقي التأييد المتوقع فلا يسفر إلا عن صورة لأمانينا لا تقع فيها ولا جدوى . لكننا في المقابل نقول : ان اشد انواع الخيال واقربها الى الهذيان محتفظ دائماً بصبغة واقعية خاصة ، ينطلق منها كل نشاط نفسي ، فيكون الخيال الهاذي واقعة ضمن الوقائع الأخرى : وما دام التخيّل قائماً في كل حياة عملية فاسك ترى في اعنف الصور واكثرها اضطراباً ، مبادئاً واقعياً ترتكز عليه .

ولا يصعب علينا التأكيد بان الأدب كله ما هو إلا ضرب من ضروب النشاط الخيالي . وهذا المعنى الواسع لم يعد لمفهوم الخيال سوى قيمة عامة تشرح كيفية استخدام الاشارات اللفظية (المسموعة أو المتصورة) والاستعانة بالتصور الذهني ، ويتمثل كلاهما دون احالة مباشرة الى الواقع التجريبي بغية الوصول الى المتعة الجمالية .

كذلك نكون قد أجرينا بعض التحديد والتخصيص . فيحق لنا منذ الآن ان نسقط من حسابنا الخيال « السلي » والخيال « التاسخ » فليس الكتاب خيالاً « بدائياً بسيطاً » بل يوقنا الى نطاق الخيال للبدء أو

« المدون » ، الثابت (على حد قول ريبو Ribot) . ولا يقنعنا هذا التحديد بل لا بد لنا ، حتى تكتسب اللفظة معنى عملياً في النقد الأدبي ، من أن نأتي بتمييز آخر يحصر المضامين والاتجاهات التي انفرد بها النشاط الخيالي . ولقد صدرت في أيامنا دراسات تناولت تحليل « وصف ألهيات » الكتاب ، و« عالمهم الخيالي » أو « خياضهم المادي » . الغاية منها ، على حد قول أصحابها ، توضيح جانب معين من الآفاق الأدبية ، والابانة عن وجه خاص من وجوه الابداع الفني . فهي محاولات جزئية تسمى الى التوسع في الموضوع الذي تناولته ، وفصله عن باقي العناصر التي تؤلف الأثر الأدبي . وعند هؤلاء النقاد يتألق الخيال في نطاق خاص : هو نطاق الصور والرموز والأساطير والأحلام والهواجس وهذا المزاج النفسي المتأرجح بين الرغبة والاحساس . فهم ينقبون عن النشاط الخيالي كما ينقب علماء الأرض عن معدن نفيس يتوزع في باطن التراب توزيعاً متفاوتاً ، فيكون نادراً في مكان ما ، وغزيراً في أماكن أخرى . وهم يرون أن النشاط الخيالي لا يشمل الأثر الأدبي كله بل هو أحد أبعاده . ونحن لا نستطيع قبول مثل هذا التأويل مالم يتخذ الخيال مفهوماً أضيق يختلف عن مفهومه الواسع الذي لا يفيد سوى ملكة التصور ، وهي التي كانت ممارستها شرطاً لازماً (لكنه غير كافٍ) لكل إنتاج فني وكل متعة جمالية .

مفهوم الخيال ببسط أمامنا ، بسبب غناه واتساعه ، مجالات لا تتفرس فيها العين المتمرسه إلا دارت بها الدنيا . ولا يمكننا الاعتماد على التصنيفات المألوفة التي تميز بين الخواص المتباينة ، فالخيال بمعناه الواسع لا يناقض الخيال بمعناه الضيق واحدهما يكمل الآخر . ثم أن الأبحاث التي تصدت لهذه المسألة ، إذا هي انفردت بظهور من مظاهر الخيال المتطرفة ، استوعبت دائماً مفاهيم

ضمنية تفرّعت عنها . فلما تناول سارتر الحَيَالِي عكف على وصف تلك القدرة النفسية العامة التي اختص بها الشعور في الابتعاد عن الواقع . لكن نظريته خرجت بنتائج تنبئ في فهم الأدب والرمز . كذلك ، عندما غاستون باشلار Bachelard بموضوع الخيال ، صرف اهتمامه الى فترات الابداع الشعري الممتازة . وبعدئذ انشأ فلسفة تتناول علاقتنا بالعالم ويمتد فيها سلطان الشعر الى ما وراء حدود الأدب .

كيف انحدرت البناء كل هذه المشكلات في موضوع الخيال ؟ ولا بد لنا الآن من أن نرسم الخطوط الكبرى لتاريخ مفهوم الخيال في علاقته بالأدب .

عند افلاطون تشير لفظة « فانتازيا » الاغريقية الى مزيج من الاحساس والرأي . وهي عند ارسطو حركة داخلية ناجمة عن الاحساس . وعند الرواقين يدمج الخيال في الاحساس فيعرب عن نشاط نفسي لا يعنى إلا بظواهر الأمور . ولما كان الخيال ملكة متوسطة بين الحس والتفكير فهو (تبعاً للنظرية المدرسية المعروفة) لا يملك بداهة الاحساس المباشر كما لا يملك الانسجام المنطقي للمحركات العقلية المجردة . مجاله إذن هو الظاهر وليس الوجود . وهذا الموقع المتوسط للخيال لا يجعله بداية فعلية ولا نهاية مقبولة ، بل يأتي في مرتبة ثانية بعد الاحساس ويتفرع عنه . لكنه يسبق عمل التفكير الذي يسمى الى الاشراف عليه . فالشيء الخيالي لا يتمتع بذلك الكيان الانطولوجي الذي يتمتع به الشيء المدرك ولا بسمة الماهية المثالية . وليس الخيال إلا فترة انتقالية أو فعلاً عابراً عند الانسان الذي يحرص على استخدام جميع قدراته الانسانية . فاذا كان الفن ، على حد تعبير افلاطون ، محاكاة

الظاهر ، فإنه إذن ينتج ظاهراً من مرتبة ثانية أو يبدع صورة للصور . ولكن قد نوجد صور لصور توفر القناعة التامة لمن يتأملها لأنه يعتبرها محتملة الوقوع . وبفضل الفعالية الإيمائية (تقليد بالآشارات) تقوى عملية المحاكاة على خلق الصورة المحتملة تحت أشرف المحاكاة العقلية التي تقرر الاحتمال . وهل من حاجة الى تذكير القارىء بكل هذه النظريات ؟ كل ما يعيننا أمره هو أن النقاش الرئيسي قد استهدف وقتئذ شروخ النجاح في المحاكاة وقيمتها الأخلاقية ودلالاتها ضمن الفعاليات الانسانية الاخرى . وبقيت مفاهيم « الخيال » و « الوهم » و « الاحتمال » مستمرة خلف ذلك كله ، إذ لا توجد محاكاة إلا بفضل الخيال ومن أجله . وبسبب تلك العلاقة الثابتة بين الخيال والفن ، اتهموا الفن وقالوا عنه أن يحال قاصر على الفتنة الخبيثة أو في أحسن الأحوال ، على اللهو الذي لا نفع فيه ، وهذا الضعف الانطولوجي في الخيالي هو الذي اساء الى الفن وحصره في نطاق اللا وجود .

هل يعني ذلك كله أن تقليد الفلاسفة تدعونا ، بلا تحفظ ، الى الارتياح بأخيال ؟ والحق أن القضية أكثر تعقيداً مما نظن . وسوف تعيننا الملاحظات التالية على ادراك هذا الأمر :

آ - ان اللجوء الى الخيالي (أي استخدام الصور أو ظواهر الأحداث الواقعية أو المحتملة) هو الشرط اللازم لعملية التطهير Catharsis . فالخيالي يملك القدرة التي يملكها الواقع على إثارة أهوائنا والتأثير في جوارحنا ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، لما كان الحادث الذي يصوره الفن غريباً واقعي ، فإن الانفعال الذي يسببه يذهب هدراً (في خسارة « محضة ») فنتجّم عملية التطهير بفضل هذا « التنفيس » ، أو هذه الفرجة النفسية التي يحدتها الخيال . ويؤول بنا إذن مفهوم الخيالي الى مفهوم « التحرر » أضف الى ذلك أن الاقدار

التي تشمل أمامنا أو تعرض بين أيدينا في مادة الكلام والخيالي ، هي أقدار نستطيع السيطرة عليها .

ب - لكن الخيال (عند الاقدمين) يوصفه خاضعاً للجسم ، لا يقوى على التصرف بصورة ، وفي الأحلام خاصة تفرض علينا الصور في ضرب من المعقوية والاستقلال كما لو أنها أصبحت بضياء خاص . فلا غلك لها صداً . ولما كان الخيال ، على حد قول أرسطو ، حركة نفسية يولد عنها الاحساس اذ يفعل *la sensation en acte* فإنه يفرض على عقلنا كما لو ورد من الخارج ، فيكون له ضرب من الموضوعية المتدنية . ويجعلنا أرسطو نستنتج من كلامه ، استناداً الى الاشتقاق اللغوي ، أن الخيال لا يزال مغموراً بالنور الذي يسطع على الأشياء الخارجية . قال : « ولما كان البصر أسمى الحواس وأعلاها مرتبة ، فقد اشتق اسم الخيال (فانتازيا) من النور (فاوس) . ولولا النور لما أمكنت رؤية الأشياء . ومعنى ذلك أن الخيال يوفر لنا ضياء ثانياً .

ج - ولا أدل على هذا من أن نرى لفظة « فانتازيا » (أو الخيال) في مصطلحات البلاغة اليونانية تكافئ لفظة « فانتازيا » (أو الصورة الوهمية) . أي أنها لم تعد تشير الى ملكة الخيال بل الى الشيء الذي نتخيله أو الصورة أو مظاهر النشاط الخيالي المتوقد . (وفي مصطلحات النهضة الفرنسية تعني كلمة خيال . ١ - الملكة التي تتخيل . ٢ - نتائج الخيال أو ما يتراعى لنا من آراء وافكار وتصورات شخصية اثيرة لدينا . فكتاب مونتaigne *Essais* ليس إلا مجموعة « تخيلات » المؤلف) . وقد تفرض علينا الصور الباطلة جزافاً ، وقد تتداعى عفو الخاطر وفي حال من الفوضى ، وتلك هي الأحلام الخادعة والصور الكاذبة التي ندّ بها هوراس اللاتيني في صدر كتابه « فن الشعر » ، وهذا هو وجه الخيال المظلم الخبيث

ومظهره العابت العشوائي ، وهذه هي الحرية الطائفة للأشكال التي افلتت من
يدنا وانكرتها حريتنا الزاعية . لكن الصور ، إذا وردت في مكانها الصحيح
وترابطت على نحو منطقي واستهدفت الاقتناع ، اسهمت في نجاح القول . وعند
كانتيليان (Quintilien) اللاتيني ، وكذلك في فقرة شهيرة من فقرات لونغان
Longin اليوناني ، تشير لفظة « فانتازيا » (أو الخيال) الى ما يشبه وجود
الشيء أو مثل الشخص أو الاندفاع العاطفي الذي ألمّ بالمؤلف ونقله الى
المتمع . عندئذ لا تدل كلمة « فانتازيا » على فعالية ذاتية بل تشير الى حقيقة
تكد ان تكون موضوعية ، والى بدامة الشيء المتخيل . كما لو اراد المؤلف
ان يؤكد لنا ان انبثاق الصورة لم يكن بمحض ارادته وانه لم يبدعها بمشيئته ،
بل انتمت به وعرضت له في الوقت المناسب وحركت جوارحه فجعلنا نتأثر
بها . وبذلك يستطيع الشاعر ، في رأي لونغان ، ان يثير الاعجاب والدهشة ،
كما يستطيع الخطيب الافصاح والاقتناع . فيخيل البنا حينئذ اننا نحضر
المشهد ونراه بام العين ، بفضل ما يعرض علينا من تفاصيل مرئية للصورة ،
أو بسبب شدة الاندفاع العاطفي . فيكون الخيال ، والحالة هذه ، « الأداة
التي تستخدمها المحاكاة حتى تبلغ الأوج » ، وهي من شدة سحرها تحملنا على
التحليق في الأجواء الرفيعة .

والذي يلفت النظر هو أن لونغان ينسب ذلك التأثير بالصور الخيالية
الى فعل الحماس والهوى (قال : « والآن تصح لفظة « الخيال » ، على الحالات
التي تكون فيها وكأنك ترى ما تقول وتعرضه على مرأى من الناس بفضل
الحماس والهوى ») . ومن المدهش حقاً ان يقرر لونغان مثل هذا الترابط بين
الحماس والصور الخيالية . فهو بذلك يشير . ان جاز القول ، ان قابلية التقريب
بين فلسفة افلاطون والخيال . فيحق لنا أن نسمي هذه « التصورات » التي

تكتب البيان سحراً ، بتلك الوسائل العفوية للمعرفة التي أخذ بها افلاطون مثل الخماس والاحلام الملهمة والاسطوري - الشعري ، والتذكر . فاذا لم تكن الصورة احساساً وضيقاً . أو خيالاً باطلاً للأشياء ، وإذا بدت لنا وكأنها صلة الوصل بين الأمور الحسية والأمور فوق الحسية ، أصبح الخيال . الذي أعيد اليه اعتباره ، أشبه بالعين الجسدية التي تنزل الى حقائق فكرية . تدركها بالحدس عن طريق الرمز والنقصة الرمزية . ثم جاءت الافلاطونية الحديثة ورسمت هذا الرأي . فالمعدل الافلوطيني في حركة هبوطه يضيف على المادة الصورة بواسطة الخيال . والجسد الخامد في حال صعوده يكتب الروح بفضل الاحساس . وتسمو الأشياء الحسية بفضل الخيال . وهذه الحركة الدائرية - من الواحد الى الواحد عن طريق المتعدد - تمنح فعالية الخيال معنى الانعطاف Détour وكذلك معنى الرجوع . ولما كان الفلاسفة قد سخرُوا جميع الملكات النفسية والاحساسات الداخلية ، في مختلف مراتبها ، من أجل شرح هذا التطور الميتافيزيائي ، فإن مرتبة الخيال الوضيعة ، المتوسطة بين الاحساس والفهم ، لا تعيقه عن أداء دور حاسم في الارتقاء نحو الأعلى .

وعند الشاعر دانتي Dante ، واستناداً الى نظرية معروفة ووثيقة ، كان الخيال ملكة متوسطة تزود الفكر بالصور التي يحتاج اليها حتى يعبر عن الأفكار المجردة . لكن الخيال لا يقنع فقط بنقل الصور وعلى نحو سلي ، بل يملك أيضاً (كما أقر بذلك توماس الأكويني) قدرة فعالة ، فيكون ثارة منبعاً من منابع الوهم ، وثارة ملكة مبدعة . ثم ان موقعه المتوسط يتيح له أن يملك احتكاكاً مزدوجاً بعالم الاحساس الأدنى من جهة ، وبالملا الأعلى الذي يفيض اشراقاً روحياً من جهة ثانية . فيكون الشعر الملمم ثمره من ثمرات الخيال الذي يغمده النور العلوي بعد ابتعاده عن الشبوع « الدنيوي » والروية

الشعرية هي في مرتبة الخيال الرفيع أو هي حدس محسوس لواقع روحي
أشرق بشمع من السماء . حتى إذا دله الفكر من ذلك الاشراف الفكري ،
استبعد الخيال (كما لو استنفدت طاقته) وابتعدت القصيدة على نهايتها .

حدود الخيال هي الذات حدود الابداع الشعري (داني) .

وإذا نحن انتقلنا إلى الفترة التي تمتد من عصر النهضة إلى العصر
الرومانسي ، فهل يمكننا الاكتفاء بتلك الصورة التقليدية العامة التي تقول بأن
الأدب قد تحول آنذاك من سيادة العقل إلى سلطان الخيال . والحق أننا نلاحظ ، خلال
قرنين أو ثلاثة ، هيمنة مدرسة فنية اتفقوا على تسميتها بالمدرسة الكلاسيكية .
فكان تصميم القصيدة من عمل الفكر ، وكان على الشاعر أثناء نظمه أن يضع
نصب عينيه النماذج القديمة الكبرى . فالابتكار أقل أهمية من السعي إلى ضرب
من الكمال المهود سابقاً ، ويمكن تكراره إلى ما لا نهاية . ولم يكن الابداع
سوى اكتشاف أفكار مناسبة ومطابقة لمقتضى الحال . أما الخيال فله عماد
ولكن إلى جانب الاحساسات الداخلية الأخرى . ولولاه لما كانت
المحتات والزخارف (من مجاز واستعارة وتشبيه) التي تجعل الأسلوب
ذنباً بالحياة ، لكنه لا يقوم بتصميم الأثر الفني بل يكسفه بزخرفته ، ولا بد
له من الاقتصار على هذه المهمة . فهو مفيد للشاعر ، وقد لا يستغني عنه ، إلا
أنه لا يؤلف العبقرية الشعرية بكاملها . وريح للأفكار التي لا ينتجها سوى الخيال ،
ولقد قال فيها رابان Rapin الفرنسي : « كثيراً ما يأخذون العبقرية على
أنها ثمرة من غمار الخيال الصرف .. مثل هذه الأعمال ينضجها الكاتب الثقافة الذي
استطاع أن يلم بالذوق الشائع بين الناس » . ويرى فولتير ومارمونتيل
Marmontel أن الخيال موهبة نعمة وأن الإلهام أقصى درجاته . ولكن يتعين

عليه أن يتدخل في الوقت المناسب أي في مرحلة تنفيذ الأثر الأدبي ، ولا شأن له في مرحلة الاعداد والتصميم . قال فولتير : « يبدأ الشاعر برسم الخطوط الكبرى في لوحته ، فيكون الفكر حينئذ هو الذي يمسك بالقلم . وإذا أراد الفنان أن يبعث الحياة في شخصه وأن يطعمهم بطابع الأهواء والعواطف ، احتدم خياله ، واشتد حماسه . فالخيال جواد جامع في حلبة الباق ، لكن طريقه محددة تحديداً منتظماً » .

أما الفلسفة « الكلاسيكية » المعروفة في القرن الثامن عشر ، فقد رأت في الخيال ترجمان الجسد . وهو الذي يبعث الروح في الانتاج الأدبي ويكسبه رونق الوجود المادي ، وهو وحده القادر على خلق مشاعر الحياة والحرارة . لكن النظرية الكلاسيكية لا تجعل الحياة والحرارة في عداد المزايا الأساسية للانتاج الفني إنما هي عناصر اضافية واللوان عاطفية (غالباً ما تكون زيفاً وبرقشة) ولا بد لها من أن تخضع خضوعاً تاماً للاطر الذي حدده الفكر سابقاً .

ثم شاع رأي آخر في القرن السادس عشر . عند الايطالي جيوردانو برونو Bruno (وهو لم يكن اول من يقنى هذا القول) ليس الخيال ضرباً من الاحساس الداخلي الوحيد بل هو مجموع الاحساسات الداخلية . وهو لا يقتصر على القيام بفعل المحاكاة والتقليد ، بل هو مصدر جميع الاحكام التي تفصل ببعض الاغراض الخاصة . والخيال منبع ثر للشكل الاصيلة المتكررة ومنطلق لكل انتاج فكري . ويعتمد الخيال في جسم الانسان على روح تتألف مناصفة من مادة وفكر وهي تتصل بقربى الى خاصية كونية شاملة او روح مادية لطيفة ، هي قوام تلك السوائل التي تردنا من الكواكب الساوية ،

وذلك حسب الرأي المأثور عن الفنكي سينيزيوس Synesius والذي انتشر بفضل الأفلاطونية الفلورنية الحديثة . والمؤثرات الكونية التي تخضع لها تجتاز الملكة الخيالية عندها ، وهي الوسيلة التي تنتقل بها قدرتنا الروحية او هي كماؤها الاول (وانت ترى انهم لم يفتقروا الى التشابه ، فأوجدوا تعريفاً خيالياً للخيال) حتى غدا جسمنا المادي من صنع الخيال . يقول روبرت كلاين Klein : « ان الآراء التي اعتبرت الصورة « ثوباً » للفكرة أو « جسمها الاول » ملانة لنظريات الخيال . ولقد تحققوا من هذه الملازمة في تحليلهم للرمز - واشكاله الميتافيزائية كالسحر والرموز الكونية - وفي دراستهم للإبداع الفكري (أي العلاقة بين التفكير والتعبير) . وذهبوا الى القول بان مفاهيم الخيال والتصور هي مفاهيم كونية شاملة . وكانت احيال عند برونو نابضاً بالحياة ، كثير الحسب وشخصياً . وهو اول من تصور احيال الرقيقة الاساسية في العمل الفني . وهذا يتفق مع النزعة الطبيعية Naturalisme والمخاطفة Pathétique والذاتية Subjectivism التي تميز بها فن « الباروك » Baroque .

ثم ظهر تيار من الفلسفة الضمنية ، انحد من السويسري باراسلس Paracelse ، وأضيف الى التيار الفلسفي والنحوي فالخيال عند باراسلس اسمى قدرة عند الانسان ، بل هو جسده الحقيقي الذي يسيطر على جسده المرنى ، ويؤثر عن بعد في جميع الكائنات حتى الكواكب في السماء . كتب يقول :

« ما الخيال ! ان لم يكن تلك الشمس الداخلية التي تسبح في فلكها خاص » . ولقد انتقلت هذه الأفكار من باراسلس الى سائر الأطباء (فان مونت Van Helmont وفلود Fludd ودينسي digli ويهم Boehme وشال Stahl ومسر Mesmer) وحتى فلاسفة النزعة الرومانسية ، مروراً

بأطباء مدرسة مونبلييه اضاف الى ذلك ان التراث الكلاسيكي ، العقلاني حين
 جمع بين مفهوم الخيال وبين مفاهيم الحياة والنشاط والحاس والحرارة ، كان
 قد هباً الأذهان لقبول تفوق الخيال عندما لم يعودوا يعتبرون الحياة حادثة
 فرعية أو ثمرة تفاعلات آلية ، بل كانت على العكس من ذلك ، حادثة اساسية
 وقدرة بتعذر تحليلها . فكانت النظرية الحيوية وثيقة الصلة بمفهوم الخيال .
 والحياة إن لم تكن حصيلة قوى آلية بل طاقة مبدعة في جوهرها وقدرة على
 التأليف والتركيب ، فلا يمكن للخيال ، والحياة هذه ، ان يكتفي باستحضار
 الآثار التي يخلفها العالم الخارجي في اليافنا العصبية . انما هو طاقة على التوحيد
 ومبدأ من مبادئ التكوين والتنظيم . وعندئذ ، لا يجوز ان نعد الخيال بعداً
 ثانوياً من جملة عناصر العبقرية ، ولا ان نعدّه قابلاً يسهم في العمل المشترك الذي
 تقوم به سائر الملكات الانسانية . بل يفدو تعبيراً آخر عن العبقرية ذاتها .
 وبدلاً من ان نعتبره بمثابة الاضافة الغريبة التي لا صلة لها بتصميم الأثر الفني .
 فانه يصبح القدرة المبدعة الأساسية أو كما يقول بودليير : « سيد الملكات
 النفسية » ، أو « الكلمة » الخلاقة (في البدء كانت الكلمة) التي تخضع
 لها كل شيء . وعند الرومانسيين ، صار الخيال مصدر الابداع والمعرفة على
 حد سواء . فهو يشارك في حياة الكون مشاركة نشيطة ويستكمل عمل الطبيعة
 (أو الاله) شبه بالقوة الخارقة التي تسمى من خلال الفرد الى الظفر بصورتها
 الشخصية (ان لم تكن قوة شخصية نحاول ان نجد لها منفذاً ، من خلال
 الانتاج الأدبي ، نحو الشمول مبتعدة في ذلك عن الذات) . ولم يعد الأثر
 الأدبي « مرآة » صادقة للعالم الخارجي ، بل اصبح منبعاً مضيئاً « ومصباحاً ،
 مشعاً وتمبيراً حياً عن وجود يتعذر الافصاح عنه ، لكنه يندمج بوجود
 الفنان ، وبذلك الطاقة الخفية التي استبدت به (كما يوحى عنوان الكتاب :
 « المرأة والمصباح » للكاتب الأنكليزي ابرامز Abrams . فالتقليد

الواقعي الدقيق للمعطيات الحسية تشويه للحقيقة الروحية ، وهذه الحقيقة الروحية كامنة في التجارب المجازي بيننا وبين الكون . وبذلك امكن التعرف الى ملا اعلى يسمو على الواقع المألوف ، ولا يكون من صنع اوهامنا ونزواتنا . لأن خيالنا الفردي متطابق مع الخيال الكوني الشامل الذي ينشر في كل مكان بنية العالم المرئية والخفية ، وهذه المشاركة في جوهرها تحدث على نحو لاشعوري . وبذلك انكرت الرومانسية تلك الازدواجية Dualisme العقلانية التي أخضعت الخيال (بوصفه ملكة تابعة للبعد) الى غمל الذكاء ، وأحلت عليها نظرية أحادية monisme لاعقلانية ، أو نظرية ازدواجية مأسوية Tragique كان فيها الخدس الخيالي هو الفعل الروحي الأسمى ، وظهر فيها العقل بشروحه ومحاكماته المتتامة discursive بتظهر الخطيئة والفراق والسكون والموت . ولعلك ادركت في هذه الخلاصة التي ضمت مختلف الآراء الرومانسية ، جملة الأقوال التي أسهم فيها شعراء فرنسيون وألمان وأنكليز من أمثال بلایك Blake وكولريدج و وردسورث Wordsworth وشيلي و لوفاليس وشيلينج وجان بول jean Paul وموديس دوغيران de guérin وبودلير وغيرهم .

ولعلك لاحظت بصورة خاصة أن آراء الرومانسيين في الخيال (وهي لا تزال قائمة في يومنا هذا ، يأخذ بها اتباع الحركة « السريالية » ممن يؤمنون بالغيب والسحر) قد جاءت في مظهر السخط والاستنكار ، وكأنها ترفض العقل الآتي رفضاً عاطفياً شديداً ، عندما راح هذا الفعل يشيد صرح العلوم ويضع الطبيعة في سينغ فيزيائية وكيميائية لكي يستخلص منها التقنيات التي قلبت وجه الأرض . وكانت الفلسفة الطبيعية في عام ١٨٠٠ ماتزال تطمح الى تحويل هذا العلم الفاتح الى ضرب من ضروب السحر وتأويله تأويلاً

« شعرياً » . ولما تعذر التوفيق بين العلم والسحر ، ترددت الثورة الرومانسية بين حدين متناقضين : إما أن تنكر صورة العالم التي أنشأها العلم الحديث ابتكاراً أقرب إلى الهذيان . لتضع مكانها أو لتضيف إليها لوناً من ألوان الفلاسفة الإلهية يبتس فيها الخيال محتفظاً بخصائصه الموضوعية وقادراً على المعرفة و « المشاركة » . وإما أن تطالب ، في صيغة متواضعة ، بتحقيق الوجدان الفردي أن يعتزل الدنيا وأن يسيطر على مجالات خيالية يتفتح فيها الإبداع الذاتي ولا يجد ما يعارض أخلاق الشخصية الأصلية . كذلك انطوت الثورة الرومانسية على الحياة النفسية عندما عجزت عن الانفتاح على آفاق الكون وراحت تعتبر عن الأحلام الكونية الشاملة في صورة أحلام فردية حميمة . وغاصت في حال من العزلة والانقصال داخل المثاليات . فلم يعد الخيال يشترك الكون بل أخذ يلزم صورة شخصية فريدة من وراء تلك المظاهر العديدة المتحولة التي تكتسبها هذه الصورة . وبالتالي ارتبط النشاط الخيالي عند المزيين بالأسطورة « النرجسية » . فهم يكن من قبيل المصادفة والاتفاق أن نعتز في بداية هذا القرن على تعريف لانكفاهم الذاتي في قول يونج أنه « اللذة الجنسية المنطوية على الخيال » .

في القرن العشرين اختلفت الوثيقة المسندة إلى الخيلة الأدبية حسبما كان الناقد ، أو صاحب النظرية ، قد اخذ آراءه من فلسفة «البيعية» منحدره من الرومانسية (مثل فلسفة برغسون) أم اخذها من إحدى فلسفات المعرفة المستترة خلف النزعة العلمية العقلانية . فاتباع الحركة « السريالية » يعتبرون الخيلة أداة حيوية في علاقات بالكون ، الغاية منه اكتشاف الأمور المخارقة ، وقلب الحياة إلى شعر ، والقيام بثورة دائبة في جميع ما يفعل . مثل هذا

الخيال لا صلة له إطلاقاً بالخيال الذي يتحدث عنه الباحثون في سيكولوجية
الذكاء (هوسرل Husserl أو سارتر) . فهو عند هؤلاء لا يعدو أن يكون
ملكة « مألوفة » و « شائعة بين الناس » ترمي إلى إدراك الأشياء الدارجة
خارج وضمها الراضن الذي تقع عليه الخواس . فنحن أمام أبحاث متغيرة
تغاييراً أساسياً . وربما تساءلنا إن كان هؤلاء الباحثون يتناولون الملكة النفسية
ذاتها ، وكيف يمكننا الانتقال من هذا النثر العادي إلى ذلك الشعر الملهم .
وهناك مجال واسع يتقابل فيه أصحاب الفلسفة الطبيعية مع أصحاب فلسفة
الشعور ويتجابهون وجهاً لوجه ، بل يلتقون في أغرب ما يكون اللقاء ،
وهذا المجال هو ميدان الحياة العاطفية والتحليل النفسي للشاعر والهيجانات .

ففي جملة تصوراتنا الذهنية ، يميز التحليل النفسي عدداً من الصور
ليست من قبيل الذكريات المتأهبة أو المحايدة بل هي صور شُخِنت بقدرة
انفعالية شديدة . وعلى هذا الصعيد ، لا يكون الخيال عملاً فكرياً محضاً بل
هو مغامرة من مغامرات الشهوة . فالفعالية المنشئة لصور الأحلام والهلوسة
(ما يسميه فرويد « فانتازي ») ليست انعكاساً ذهنياً للعالم المدرك ،
ولا فعل مشاركة ميتافيزيقية في اسرار الكون . بل هي حركة مسرحية
داخلية يبعثها « الليبيدو » وعندئذ يستطيع الخيال أن يغير من المعطيات
الأساسية التي توفرها التجربة العاطفية تغييراً سحرياً عجيبياً .

ففي أحلام اليقظة ، يستجيب عمل التخيل هذا مع الوضع الراضن
ويتطلع إلى مستقبل محتمل ويرتبط بماضٍ معاشٍ أي بتاريخ (ومن أجل
تبسيط الأمور ، نعتبر الإنتاج الأدبي حالة خاصة من حالات النشاط الخيالي) .
وحينئذ تكون مهمة العالم النفسي أن يكتشف التاريخ أو ذلك الماضي المعاش ،
والاندفاعات الأولى الكامنة خلف أسطوريات الحلم والآخرات المسرحية .

الراهم اللذين تستثيرهما الرغبة المكبوتة . كذلك يرى علم النفس التحليلي الارثوذكسي أن الرمز كاعراض المرض تشكل ينتج عن نسوية إذ أنه التعبير الذي يفشله الليبيدو عندما يعجز عن بلوغ غرضه الخارجي ولم تقبله الآلة الواعية .

ولقد بين * اميل بنفيسيت * Benveniste أن الآليات التي ذكرها فرويد (مثل التكليف Condensation والانتقال Déplacement والانكار dénégation الخ ...) تطابق بصورة غريبة الطرق الاسلوبية . يقول : * ومن دواعي الدهشة أن نرى العديد من أوجه الشبه في هذا الحسوس . فاللاشعور يستخدم الوسائل البلاغية الصحيحة ، ويستعمل الصور والتشابه المعروفة في الانشاء . كذلك يشترك هذان اللونان من التعبير في الاستعارة وفي جميع أسباب * التعويض * التي يسببها الحرمان ، مثل التلميح والتورية والتعريض والتلطيف . كما أنت تحليل المضمون اللا شعوري يوفقنا على شتى ضروب الكتابة والمجاز ، لأن رموز اللا شعور تستمد معناها * وصورتها أيضا ، من تحولات مجازية * . وبالتالي وجب علينا أن نحلل الخيال ، على مختلف المستويات الشعورية التي يشغلها * بوصفه قولاً وسلوكاً على حد سواء . ولا بد لنا من القول بأن الغاية الأساسية التي تتوخاها نظرية فرويد العقلانية ليست التوسع في النشاط الخيالي بل هي المعرفة الموضوعية والسعي الى حل الرموز وتوضيح مهمتها الغامضة والسيطرة عليها .

ولما كانت آراء فرويد في اللا شعور قد تأثرت بالثقافة الرومانسية ، فانها تنسجم مع كل نظرية رومانسية جديدة . وعند يونج Jung صاحب النماذج الأولى ، عادت الرموز لتصبح مرة ثانية من قبيل المفاهيم الكلية ، وغدا الخيال من جديد ، وعلى صعيد اللا شعور الجماعي ، نشاطاً يشارك في

اطلاعا على حقيقة العالم . واكتسبت الرموز الدينية في تلك الأعماق النفسية حيث نقلتها نظرية يونج ، وجوداً جوهرياً متعالياً . وذهبت من الكفر ارساعها الى نشاط الخيال الشخصي ونزواته حسب الدبائات القديمة أو التقاليد المسيحية . وبدلاً من أن يكون الخيال صيغة فردية نعبر فيها عن صلتنا بالعالم ، فقد اسند اليه يونج مرة ثانية مهمة القوة الكونية . فلم يعتبره نشاطاً عشوائياً بل لغزاً من الغايز العالم يطلع عليه الانسان في أحلامه ، وكذلك الشاعر . ومن خلال أفكار غامضة ومعاني ملتبسة وكل ما يحمله الرمز من فتنة واغراء ، انزلقنا على هذا النحو وبصورة متدرجة من فلسفة الشعور الى تأملات في الفلسفة الطبيعية المطبوعة بطابع نفسي مع كل ما تتضمن هذه التأملات من نتائج على صعيد النقد الأدبي ، أي في ميدان يمكن أن تنتشر فيه جميع الآراء المبهمة التي يعاودنا الحنين اليها . ولقد استطاع غاستون باشلار أن يتجنبها ، بل هو ينسبها في أبحاثه الأخيرة الى هذه النزعة التي تجعلنا نمنح الرمز كيانه جوهرياً مستقلاً . فضلت نظريته في النشاط الخيالي وثيقة الصلة بنقطة انطلاق ذاتية ، أي بكوجيتو العلم والدمشة .

ولئن كان باشلار قد أنعم النظر في بنية العالم الخيالي وفي أبعاده المختلفة ، والدوافع الأساسية لانطلاقه ، إلا انه تناول على عجل وبصورة مختصرة مسألة تهديدية لها أهميتها القصوى ، وهي معرفة المبررات والأسباب التي تدفع الى استخدام الخيالي ، وما هو الدور الذي يمكن أن يسند اليه ضمن الفعاليات الانسانية الأخرى ، والوسائل العديدة التي يختارها الفكر ؟ فالوسيلة العلمية التي يختارها الانسان تقع على طرف النقيض من الوسيلة الخيالية . فيها أمران متناظران ومتكاملان على حد سواء . والانسان بحاجة الى الأحلام حاجته الى أوكيجين الهواء . وقد ينقص عيشه إذا هو لم يحسن الانتفاع من أحلامه .

كتب يقول : « أن وظيفة اللا واقعي ... لا تقل أهمية من الناحية النفسية عن ، وظيفة الواقع » التي يرددها علماء النفس عندما يتحدثون عن ملاءمة الفكر للواقع المتسم بسمه اجتماعية . فالخيال هو المصدر الذي يشير الصيرورة النفسية اقارة مباشرة ... » « وربما شوهنا حقيقة الحب إذا فصلناه عن لا واقعه . » ولقد أولى باشلار عنايته لمظاهر الخيال المبهجة ، ولم يأبه إلا بصورته الموافقة السعيدة كما لو لم يوجد خيالي للقلق ، هذا من جهة . ومن جهة ثانية ، نراه يفرد أهمية خاصة للخيال الذي يتوق الى العناصر الأولى (كالنار والماء والهواء والتراب) ويتوخى التقرب والتواصل الحميم مع عالم يتميز بالعطف والمودة . وفي مقابل ذلك . اسقط صاحبنا من قافته الخيالية جميع التصورات العنيفة والأساطير التي يتوسع المرء في تأويلها ، كما لو أن الخيالي لم يعد يعنيه حين ينتقل من صعيد المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي ليدخل الميدان العلمي ، أي ميدان الأخلاق والعلاقة بالآخر . فثمة أساطير الذنب والرموز التي تشير الى التصال بين البشر .

ولكي يكون بحثنا النقدي كاملاً ، لابد لجميع الأسئلة التي نطرحها حول البنية الداخلية « للعوالم الخيالية » من أن نزدوج بسؤال آخر يتجدد بالنسبة لكل كاتب حول وظيفة الخيالي (أو الأصح اللجوء الى الخيال) . فلا يعنينا أحصاء الموضوعات والصور الخ... التي تؤلف العالم الخيالي للكاتب من الكتاب . بل لا تجدنا هذه القائمة نفعاً ما لم نتساءل عن السبب الذي دفع هذا الكاتب الى اختيار الأدب . وينبغي لنا ، في داخل ذلك الخيالي الأول ، أن نتساءل عن معنى اختياره خيالي آخر اشد من الأول كاستخدامه الأساطير والمعجائب والأرواح والخرافات والخوارق وكل هذه الأمور التي تتكرر للواقع . والذي يجب علينا أن نتذكره من أبحاث النقاد الذين ساروا على منهج فرويد وماركس

وكذلك من أبحاث سارتر النقدية (الذي يدين بأن واحد إلى فرويد وما كس) وهو أنه لا يوجد خيال مسرف ، بل لا يوجد خيال إلا أن ما يوجد يتعدى بالعواطف والأخلاق ويتجه اتجاهاً يلائم إحدى المعطيات الاجتماعية أو يخالفها. فعند بعض الكتاب (ولنفعل الكاتب الإيطالي أريوست Arioste) يخرج الخيال بوضع اجتماعي مركب ، وعند غيره مثل روسو ينشئ الخيال الماراً وميلاً لعقل حصين بلوذه الفرد ويحدث نفسه في حال من العزلة والانفراد ، وعند كاتب ثالث (زولا) يندس الخيال ، على ربح المؤلف ، في محاولة من محاولات الوصف الواقعي . ثم أن الخيال في رواية «دون كيشوت» والسيدة بوفاري ، قد اتخذ موضوعاً له عواذير الأوهام العاطفية المضللة . فيكون نزاهة علينا أن نعالج الخيالي على صعيدين مختلفين : صعيد المؤلف وصعيد الشخص . يفرض بنا هذا كله أن ضرورة القيام بدراسة تفاضلية مستويات الواقع والواقع ، وإلى ادراك البعد الفاصل بين الخيال الشديد المتفان (الشبيه بالهذيان) وبين أدنى درجة ممكنة من الخيالي الذي لا بد منه لكل إنتاج أدبي . ولنذكر أن الناس يقبلون على الخيال أقبالاً يختلف باختلاف البيئات والأحقاب والأعراف . وبذلك نرى أن هناك عملاً نقدياً تعيين خطوطه الكبرى ولا يقتصر على تحليل العالم الذي يتخيله الأديب بل لا بد له من تحليل الطاقة الخيالية حسب موقعها النسبي داخل البيئة الانسانية التي تنبت فيها . فالغاية من النقد ، التي لا تدرك إطلاقاً ، هي الاصغاء إلى الآثار الفنية التي تتحدث إلينا حديثاً طليقاً مثمراً ، حتى ندرك من خلالها جميع الروابط والصلات التي تقيمها مع العالم : التاريخ والنشاط الإبداعي لموال حقة بكاملها .

ب - في تاريخ السوائل الوهمية (من « الأرواح الحيوانية » الى الليبيدو)

صورة السائل العضوي تشد اليها الخيال شداً ، وذلك هو واحد من عناصره المتميزة ، ولئن تحدث عن السوائل التي يبصرها الانسان بالعين المجردة (كالدم والبلغم والصفراء والقيح) والتي اسند اليها « علم الأمزجة » قديماً بعض الخصائص العجيبة أحياناً ، حسي الإشارة الى ان « الأخلاط الواقعية » قد لازمها على مر العصور مزاج مزعوم هو السوداء . ولنقل من قبيل التساهل : انهم استنتجوا الوجود الفعلي للسوداء انطلاقاً من مشاهدات أسية تفسيرها ..

ولندخل الآن بقديم فائتة في لب الموضوع اي في ملكة السوائل الوهمية :

١ - المعروف عن الدراسة الفسيولوجية للحركة انها ظلت مدة طويلة من الزمن خائفة لفكرة « الأرواح الحيوانية » ، Esprits animaux التي تجري داخل أعصاب حركية هي شبه بالأنابيب الفارغة . اما تفسير الاحساس فلم يكن يمثل هذه السهولة ، بل تسبب للعلماء بمزيد من الحدة والارتباك . وبعد ان عرض ديكارت نظاماً هيدروليكيًا كاملاً في شرحه الظواهر الحركية ، مال في تفسيره الاحساس الى القول بأنه ناجم عن الشد الذي يحدث في الوتر الحسي وينتهي آثاراً على مستوى الدماغ ثم في عصب حسي مشترك . فكان العصب الحسي شبه بالجلبل المشدود بينما كان العصب الحركي اقرب الى الأنبوب

الفراغ . والذي لا ريب فيه هو ان اختيار ديكارت هذا التفسير بالقصة
المفترقة وبالبكرة يستجيب الى تمييز نوعي : بمعنى ان الحركة عند الفيلسوف
الفرنسي هي اعلى مرتبة من الاحساس ، رغم الطابع الآلي المتأثر لجميع الظواهر
التي تطرأ على الجهاز العضوي . فعملية الشد من شأنها ان تنهنا فقط ، في
حين ان الروح هي التي تقوم بالعمل عن طريق الأرواح الحيوانية المنتشرة
داخل الأعصاب الحركية والتي تؤثر في العضلات فتزيد بها ضخامة والاعتبار
هنا ليس الأنبوب المفرغ بل لتلك المادة الاضيعة التي تتدفق فيه . وتزداد هذه
المادة نشاطاً بسبب ما يتعاقب عليها من عمليات « التقطير » . وفي مثل هذا
التصور المادي في فسيولوجية ديكارت تستفيد الحركة من شرحها بآلية السوائل
اكثر من اي شرح آخر يعتمد تسلسلاً متتابعاً للأسباب الفاعلة وتجري الأمور
كما لو ان صورة السائل المتوجه الى العضلات حسب مشيئة الفرد هي التي
تستطيع ان تقدم لنا افضل تفسير ممكن لانجسام النشاط الحركي . والسائل
نفسه مستخدم في اثاره مختلف الحركات انطلاقاً من المستودع الكبير للبطين .
اما الحركة الخاصة فهي ناجمة عن فرق في توزيع السوائل بواسطة « ريش
بغاية اللطافة » مبثوثة داخل الجهاز العضلي - العصبي . ثم ان صورة السائل
المتدفق في العضو المستجيب يكسب الحركة قيمة التعبير . فالروح تأمر الجسد
عن طريق مادة تنتشر من المركز (اي البطينين) نحو المحيط (اي العضلات)
وتكون « الأرواح الحيوانية » مسخرة في خدمة نظرية ارادية متجهة الى
الخارج Volontarisme Etretraverti .

٢ - والنصف الثاني من القرن الثامن عشر اولى الكائن الحي عناية

خاصة . وكان العلماء في مطلع هذا القرن قد اخذوا بالنموذج الذي وضعه ديكارت ، في كثير من الوجوه ، كما تشبعوا بالنظرية الحيوية الميكانيكية l'atomécanique التي جاء بها الفرنسي بوريل Borel ورأوا في الأحاسيس عملاً من أعمال الشدة الآلي ، أو على كل حال ظاهرة منتشرة في لحمية متينة ومليئة تؤلف حزمة الأوتار الدقيقة جداً . ولقد تناولت أبحاثهم بصورة خاصة ظواهر الاضطراب والاهتزاز . فالوجدان الحسي هو إذن أشبه بالانعكاسات التي تتلقى في مركز عكاشها جميع المعلومات الواردة إليها من شتى نقاط المحيط ، وينتقل الاهتزاز في شبكة متواصلة من الخيوط المتداخلة . لكنه يغدو توتراً في بعض حالات المرض ويستحيل ان يهاج فيتصلب الوتر اللطيف . وفي حالات أخرى من المرض ، تغدو الراحة امتزجاء وتترخي الأوتار وتلين . ولما كانوا يعتبرون الكائن الحركي « امتداداً » للكائن الحسي فلا بد من ان تظهر التحولات التي توتر الأعصاب او ترخاها بمظهر التشنج أو السلل على صعيد الحركة . وكان من المنطقي في زمن انتشار الفلسفات الحسية ، ان تتميز امراض الحساسية بقابلية التعبير عن نفسها كما لو كانت امراضاً للجهاز الحركي . وذلك من جراء الاهتزازات المثقولة .

وبذلك تعرضت صورة السائل العصبي لمنافسة الوتر المهتز ، لكنها استطاعت ان تتغلب على هذه المنافسة . وبخصوص الطاقة الحركية ، امكنهم الاحتجاج بتجارب ربط الأعصاب التي تنهض دليلاً على وجود هذه الطاقة ، واعلن الطبيب الألماني شتال Stahl ان هذه الواقعة ثابتة لا ريب فيها وان لم يشأ الوقوف طويلاً عند هذه المناقشة . كذلك دعم هالر Haller السويسري الفكرة ذاتها . اما اصحاب الموسوعة الفرنسية فقد عدلوا عن نظرية الاهتزاز واستبقوا نظرية العصاراة العصبية التي اختلفوا في طبيعتها ومصدرها اختلافاً

كبيراً . فلم ثابت صورة السائل ان تحولت تحولاً شديداً ، كما قال المؤرخون . ولم يمتنع الطب النظري عن الاستعانة بالسوائل الجديدة التي اهتم بها علماء الفيزياء ، وتطبيقها على الجسم البشري تطبيقاً نظرياً . والذي لاربيب فيه هو ان الطبيب هوايت whyte قد اقترح مفهوم الطاقة العصبية عام ١٧٥١ بتأثير نظرية نيوتن في الجاذبية . والمحج مونرو Monro في عام ١٧٨٧ الى اولئك الذين يشبهون السائل العصبي بسائل كهربائي ولم يفصل في هذا الموضوع . لكن بيتتان Pélerin دافع عن هذه النظرية بقناعة تامة في السنة ذاتها . ثم حدثت شادة كبرى منذ عام ١٨٠٠ حول التشابه المزعوم بين السائل الغلفاني والسائل العصبي . فرأى رولاندو Rolando في صفائح الخيخ العناصر الكاملة لناعمة فولتا الكهربائية . لكن كوفيه Cuvier مازال يأخذ بالرأي القائل بان الأعصاب تعمل « بواسطة سائل لطيف جداً لكنه مستخلص من الدم عن طريق الافراز ، شأنه في ذلك شأن « السوائل الحيوانية » الأخرى . وأشار لونجيه Longeet ، عام ١٨٤٢ في صدد تعليقه على كوفيه ، الى شدة ارتباك معاصريه في هذا الموضوع . فكتب يقول : « لن اجمع كثير من علماء الفسيولوجيا على القول بان المادة العصبية هي سائل في غاية الدقة » ، إلا انهم اختلفوا عندما وازفوا بينه وبين عنصر لطيف آخر معهود لديهم . فقال بعضهم انه من طبيعة السائل الكهربائي وقال غيرهم انه مشابه له فقط وليس إلا أحد مشتقاته ، كالسائل المغناطيسي . وهناك فئة ثالثة من العلماء رأيت ان الطاقة العصبية فريدة من نوعها .

والذي نستشفه من هذه السطور هو قدرة مفهوم « السائل اللطيف » على التشبيه ، فهو يقبل شتى المقارنات ويستوعب مختلف المضامين النوعية . واخلق أنه لم يكن ، في كثير من الوجوه ، إلا صورة أو شكلاً رمزياً ، أتاح

للعلماء ان ينشئوا نموذجاً خيالياً (منصلاً بالتجربة المباشرة والتصورات
المحسوسة البسيطة) . وسوف تستخدمه النظريات التفسيرية كلما ارادت ان
تمثل الانتقال والعبور (لبعض المؤثرات أو الأفكار أو الرغبات أو الانفعالات
أو الطاقات الخ ... » من نقطة الى أخرى في الجهاز العصبي .

صورة السائل إذن هي في غاية التنوع والشمول ، ولما كانت زاخرة
بالعديد من المعاني الخيالية فلا بد لها من ان تقع في كثير من اللبس والغموض .
ففكرة « الروح » Pneuma عند الروائيين هي أيضاً سائل لطيف يبت
الحياة في الكون والأفراد جميعاً . وعند الايطالي فيسان Ficin الذي انتشرت
آراؤه حتى القرن السابع عشر ، يتسرب تأثير الكواكب في الانسان
بفضل « روح لطيفة » قد تكون مؤقتة وقد تكون وبيئة ، وهي ممزوجة
بروح الحياة . كذلك يحيط بالمغنطيس « سائل » ذو خصائص عجيبة . واذا
كان النور بدوره « سائلاً خاصاً يجعل الأجسام مرئية » فإنه يقبح لنا ان
نفترض « سائلاً آخر يجعلها ثقيلة » ، على حد تعبير الفرنسي لوكا Lecat .
فتحن ، كما ترى ، أمام مبدأ عام يستطيع ان يفر لنا كافة الشروح والتفسير ،
وهو من الشمول بحيث يفقد نوعية المفهوم العلمي الصحيح . لكنه يسمح لنا
في مجالات متنوعة ، ان نتخيل انتقال التأثير على شكل جريان مادي
مستمر ، إذ تمكن صور الجريان والانغماس من ان نستجيب لأوضاع
كثيرة لاحصر لها .

٣ - كانت الألمانى مسمر Mesmer قد استعمل العلاج بالمغنطيس في
تجاربه الأولى ، ولما استبدل هذا النمط من العلاج بحركات اليد فإنه لم يفعل ،
حسب محاكاته النظرية ، سوى أن أحل « سائلاً خيالياً محل سائل آخر (من

مساوئه أنه قابل للقياس بسهولة ويسر) . وبذلك يكون قد احدث نقلاً بسيطاً داخل الصورة المجازية للسائل الفعال . ثم أن نظريته في « المحاكاة والتقليد » *théorie imitative* ليست في حقيقة أمرها إلا توسعاً خيالياً ، على صعيد الكون والحياة ، للخصائص التي رصدها في مجال المغناطيسية المعدنية . ولم يتقدم مسرراً بأية نظرية دقيقة في الأمراض العصبية (ما عدا تفسيره الأزمات الناجمة عن اضطراب السائل العصبي في مده وجزره) ، رغبة منه في اخضاع الجسم الانساني ، في حال المرض والصحة ، الى سلطان السائل الكوني الذي لولاه لاندثرت الحياة . فالإنسان ، عند مسير ، « مغمور في محيط هائل من السوائل ، وصور الانغماس في نظريته تتماشى مع تقييم ، شبه موسيقي ، لحركات الايقاع . وربما وجدت فيها اصداء قوية لذلك التراث القديم المنحدر من فيثاغورس *Ficin* وباراسلس *Paracelse* .

ذلك لأن صورة السائل ، عنده ، تعتمد على الرأي المعروف القائل بتأثير السائل الكوني في الانسان لكنه اضاف اليه (اضافة عارضة) صورة تدفق « الأرواح الحيوانية » في الأعصاب الحركية ، واثراً نظرية في العلاقات الانسانية تستند الى انتقال السوائل وتتجاوز تجاوزاً بعيداً تلك الأقوال الشائعة في عصر النهضة حول « السحر الطبيعي » ، فالإنسان ، في رأيه ، قائم على الارادة ، ان لم نقل على السيطرة . ولئن « شعر الانسان » النائم بمعلقة تشده الى الطبيعة بأسرها ، على حد قوله ، الا أن مسير أكثر اهتماماً بانتقال ارادة المثلث : وعندما يلتقط هذا الأخير « المؤثر الكوني » *Agent universel* فانه يكون في غاية اليقظة ولا يعرف النوم ويستطيع أن يشير الأزمات وأن يحرض على السبات المغناطيسي . بل يزعم أنه قادر على بلوغ المنبع في تلك الدارة التي يتدفق من خلالها تيار السائل ، وهو يريد أن يكون أول مرسل

للتبيار أو أول ناقل له فلا يبقى في حال من التلقي والقبول . كذلك يريد أن يكون قادراً على توجيه السائل كما يحلو له ، وإن يتصرف به كما يشاء ، وإن عليه على غيره من الناس . وانت ترى كيف أنت النظرية المغناطيسية ، في بدايتها ، قد منحت نشاطاً المتوهم ومناقضاته قيمة كبرى ، أما الوسيط القابع في موقفه السلبي ، فإنه يبقى نقطة الارتكاز التي تندس في داخلها قوة تزد من الخارج ، فلا يكون نمط التعبير الخاص بالوسيط سوى اختلاج الأزيمة واضطرابها ...

٤ - وكانت بيير جانييه Pierre janet على حق في تقسيمه اتباع مسمي إلى فريقين: أحدهما يأخذ بنظرية انتقال السوائل Fluidistes والآخر ينكرها Antifluidistes ، ويستبدل السائل بمفهوم « الروح » أو الحياة Animistes . يؤمن الفريق الأول أن هناك مؤثراً طبيعياً يتحول من المتوهم إلى المتوهم ، ويرفض الفريق الثاني هذا الرأي وينوّه في تفسيره بالعوامل النفسية التي تعتلج في ذهن الإنسان. وعندما أنتأ برايد Braid لفظة « التنويم المغناطيسي » hypnose كان ذلك يوماً مشهوداً ومنعطفاً أساسياً في تاريخ النظريات المتناحضة لتأثير السوائل . ولو أنك أمعنت النظر في معنى الكلمات لأدركت أن مجرد قبول هذه اللفظة المستحدثة يحمل بحد ذاته دلالة كبرى : فكلمة « مغناطيسية » magnétisme القديمة كانت تشير إلى السبب المزعوم لتلك الظاهرة وتوجه اهتمامنا إلى الرجل الذي يستخدم « المغناطيسية » ويتصرف بها أي إلى المتوهم magnétiseur .

أما تعبير « التنويم المغناطيسي » hypnotisme فإنه يردنا إلى الأثر المحدث ويذهبنا إلى الرجل الذي تلقى الأثر أي المتوهم . ومن خلال الآر ،

« العلمية » المختلفة ، دار النزاع وقتئذ حول الرجل الذي ينبغي ان تكون له الأولوية : هل هو النوم أم المتوّم ؟ فإذا رجحت كفة المتوّم وجب علينا الافتراض أن شيئاً ما ينتقل منه الى النوم ، وإذا رجحت كفة النوم امكنا شرح جميع الظواهر بعمليات ذاتية تقتصر على شخص الانسان مثل التركيز والخيال وقابلية الانحاء وما الى ذلك .

وجدير بنا في هذا المقام ان نشير الى واقعة فريدة وهي ان اصحاب النظرية الحيوية animistes (الذين عتوا بالحوادث النفسية والعصبية داخل النوم) لم ينكروا فرضية انتقال السائل إلا ليقفوا في اغلب الأحيان الموقف العلمي المزعوم القائل بوجود السائل وبحرية تصرفه ولكن في الجهاز العضوي للفرد الانساني . وبذلك تنتقل من نظريات السائل الخارجي exo fluidisme (الذي ينبع من النوم ويتحول الى النوم) الى نظريات السائل الداخلي endo- fluidisme (التي تستند الى قوانين عصبية وفسيولوجية مزعومة ونسب الطاقة العصبية بمادة متحركة قد يحتل التوازن في كتلتها العامة لكنها مستقرة في داخل الفرد) .

وحينئذ يأتي التفسير النفسي معتمداً على فكرة التيسار المحدود . ولما كانت صورة السائل ، كما رأيت ، ملدناً مشابهاً بين النظريات « المغناطيسية » والنظريات « الحيوية » (ونحن نؤثر في هذه الحالة تسميتها بنظريات (السائل الخارجي » و « السائل الداخلي ») فلا غرو ان تختلط المعالم الفاصلة وان يعود بعض المشاهير من اصحاب النظرية الحيوية الى آراء هي اقرب الى النظرية المغناطيسية . يصح هذا القول بخاصة على ليبو Liébeault الذي ناهض المغناطيسية في كتابه النوم ثم ايد في وقت لاحق افكاراً تنتمي الى فرضية « السائل الخارجي » . ونحن لا نرى في ذلك تناقضاً ، انما هو من قبيل التردد في تحديد المجال الذي ينشط فيه السائل .

في دراسة حول « التنويم » ينكر ليبيو فكرة انتقال « قوة مادية » من النوم الى النوم . لكنه يرى ان توزيع الانتباه يحدث على نمط توزيع السوائل . كتب يقول : « ان الانتباه الذي نسميه بالقوة العصبية يحتل مساحة ، هو قوة مهيمنة فعالة تنطلق من المخ وتتفرع الى فرعين رئيسيين : احدهما شعوري هو اساس ظواهر الحياة الحيوانية ، والآخر لا شعوري هو اساس ظواهر الحياة الغذائية ... لكن الانتباه لا يستقر دائماً على حال من التوازن الكامل . ومن خصائصه انه ينتقل بفعل التفكير أو بتأثير احد المبهجات الى ملكة دماغية أو الى عضو من اعضاء حياة الاتصال حيث يتجمع ويتراكم بحسب الدوافع والخوافز ، ولو على حساب سائر الملكات والاعضاء التي كان موزعاً فيها . كما يستطيع ان يتوافد بسهولة اعظم على وظائف التغذية ... والانتباه المتراكم على هذا النحو ، كما تتراكم السوائل ، يمكنه عند الاقتضاء ان يزيد من نشاط الأعضاء ... »

يبدأ صاحبنا بخديث عن « القوة العصبية » لكن نظريته لانت بصلة الى الفسيولوجيا العصبية التجريبية التي انشئت في زمانه . ويخيل لنا اننا نقرأ صفحة من صفحات الرواقين الذين يتحدثون في شام ، السائل الكوفي ، والواقع ان ليبيو يقترح علينا نموذجاً مثيراً من نوع جديد بالاهتمام يقول : ان الانتباه في بادي امره « قوة عصبية » ، فهو إذن قوة مادية أو مبدأ مادي قد يشابه ذلك « العامل الشامل agent Général الذي اكتشفه مسير على حد زعمه ، مع حفظ الفارق (وهو كبير) بأن الانتباه ملكة انسانية فردية عند ليبيو ، في حين ان « العامل الشامل » عند مسير هو من طبيعة كونية عامة . وانظروا أن ليبيو قد اتفق الى أحلامه دت المنحى المادي فجعل الانتباه أقرب الى جوهر مادي يتراكم في مكائ

وينتقل الى مكان آخر . ويكون له مد وجزر ، وهو قارة بحر طليق وفارة في حال من الخضوع والارتباط ، كما يشاهد في الغازات والسوائل . والواضح من ذلك كله أن ليبيو كان على قاب قوسين أو أدنى من التخلي عن حصر تلك المادة القابلة للانتشار داخل حدود الجسم الانساني . ولم لا يتجاوز هذه الحدود الطارئة للعضوية الفردية ؟ وبذلك تم الانتقال وفي غاية اليسر والسهولة من نظريات السائل الداخلي الى نظريات السائل الخارجي التي كانت تأخذ بها . في تلك الحقبة ، آراء باريقي Baréty في القوة العصبية المشعة . لكن الانتباه ، من ناحية ثانية ، لا يمكن ارجاعه تماماً الى جوهر مادي ، واللفظة لا تفيد شيئاً بجسماً ، بل فعلاً من أفعال الشعور . ثم أن مفهوم الجهد الذي قرنه ليبيو . وفي كثير من المناسبات ، بمفهوم الانتباه يردنا الى مين دوبيران .

. Maine de Biran

هذا النموذج الشرحي الذي جاء به ليبيو هو إذن في غاية اللبس والغموض . ولا أدل على ذلك من وصفه العلاقة القائمة بين النوم والمنوم . فهو يفسر إذعان المنوم بقوله : أنه ، يحتفظ في ذهنه بفكرة النوم ويسخر انتباهه المتراكم وحواسه كلها في خدمة هذه الفكرة . . وواضح أن ليبيو يردح الى ما نسميه اليوم « تشيي » Chosification الظواهر النفسية أي أن « فكرة » النوم وكذلك « الانتباه المتراكم » مما بمثابة « الشخص الثالث » (على حد قول بوليتزر Politzer وميرلوبونتي Merleau-Ponty أو بمثابة أشياء محسوسة في عالم الأجسام المادية أو من قبيل الكائنات الطفيلية داخل الشخص . والحق أن الغاية من تلك الشروح التصويرية ، هي أن يضع صاحبنا نظرية تتيح له تقيير التواصل والعلاقة والحوار الذي استبقاه بين النوم والمنوم خلافاً لكل توقعاتنا . ونموذج السائل ، التي يضيقها على الانتباه المتراكم حول فكرة من

الأفكار ، ما هي إلا قصور محسوس لعملية مادية يمكن أن تحدث في مستهل
ظاهرة نفسية بعينها المتوهم بشكل متوتر ، أو هي التعبير المادي عن الشرط
اللازم لقيام علاقة عاطفية :

٥ - في التثويم على طريقة مسمير Mesmer ، وفي سير النائم
Somnambulisme على طريقة بويسيجور Puyégur ، تحدد مصدر الطاقة ،
كما رأينا ، على صعيد المتوهم وإرادته (فهو يعرف كميات هائلة من القدرة من
مستودع كوني شامل) . وكان المتوهم ، انطلاقاً من موقف التبعية والخضوع ،
يسرع بتنبؤ الأحداث ، أو يقوم بأعمال عجيبة لعملها تبدو أرقى من وضعه
الاجتماعي ومستواه الفكري . أما التثويم (وهو في الأغلب من طبقة النبلاء
والأشراف ، أو من كبار قادة الجيش) فإنه ينتمي ، على حد زعمه ، إلى
أسمى مراقب الكائنات ، وإلى هذه الفئة من « العارفين » initiés الذين
وقفوا على أسرار الكون . وهو ، بدافع التلطف والاحسان ، يعالج سواد
الناس الذين يتوجهون إليه بالطلب والدعاء ، وبذلك أعزب عن أصلته وكرم
عقده . وحينما يتاح له أن يقترب عملاً خبيثاً ، أو أن يشبع أهواءه وغرائزه ،
فإنه يتألك نفسه في حدود البر والمعطف ... أما ليبيو فهو ، على العكس من
ذلك ، اهتم بدراسة المتوهم وأولاه عنايته الكبرى . فليس الايجاء إلا مؤثراً
خارجياً يستفز القوة العصبية ، عند المريض ويوجهها توجيهاً ملائماً . وبالتالي
كان الحوار على جانب من الخطورة . لكن انتباه ليبيو انصرف إلى تحولات
« القوة العصبية » (أي الانتباه) داخل المتوهم ، وبالتالي انتقلت المسؤولية
إلى النائم ، أو بكلمة موجزة ، إذا قلب التفسير بواسطة « السائل الداخلي »
وشكت مهمة المتوهم صاحب الايجاء على التقلص واقتصرت في بعض الأحيان

على بعض الأوامر البسيطة وربما أملت تماماً في نهاية المطاف . فلا تعار أهمية تذكر الى شاحد الطبيب المعالج . وحينئذ ينقلب الايحاء Suggestion الى ايحاء ذاتي autosuggestion كنتيجة منطقية للتغيير الذي نحن في صدده ، لقد كان الحبير المعالج thérapeute كل شيء في عملية التنويم المغناطيسي magnétisme ، أما في عملية الايحاء الذاتي فان أثره يزول أو بتعبير أصح ، يكون مستوعباً ضمن ارادة المريض الفعالة ، الذي يأبى البقاء في موقف سلبي منفعل .

وهذا التطور المؤدي الى زيادة أهمية التنويم . كان قد رافقه تطور آخر على سعيه الأفكار العامة وانتشار الآراء العلمية . فلم يعد تنبؤ المستقبل هو الذي يميز الشعور في حال التنويم ، بل استحضار الذكريات Rémiscence فالمثومون الذين كانوا يسرون في نومهم حسب مهيئة بويسيجور Puységur قادرون ، فيما يبدو ، على توقع الأحداث المقبلة . اما المثومون الذين عاجهم ليدبو فلهم القدرة على استعادة الوقائع المنقوشة في ذكراتهم . وبينما كان التنويم المغناطيسي يوجه الوسيط نحو المستقبل ، كان « الانتباه » يؤثر العودة بهم الى الماضي . وأهمية هذا الماضي هي من الخطورة بحيث يسيطر على نظرية ليدبو في « الايحاء اللاحق للتنويم Suggestion Post-hypnotique » . ولقد خص احد الفصول في كتابه بتحليل التنبؤ فوجد انه لا يعدو كونه اثرآ من آثار الأوامر والايمازات السابقة . وفي بعض الأحوال ، يكون التنبؤ « تفكيرآ لا شعورياً » ، وفي احوال أخرى ، إذا اعلن الوسيط مسبقاً عن اهم وقائع حياته ، كان ذلك من قبيل الايحاء الشديد المؤدي الى الفعل .

٦ - وفي التحليل النفسي الذي دعا اليه بروير Breuer وفرويد رجحت

كفة الماضي وصار استدعاء الذكريات أمراً أساسياً لأن علاج المريض يقوم على استدراك حوادثه الشخصية وماضيهِ الخاص. وبعد أن أقنع فرويد عن استخدام التنويم في المعالجة النفسية ، لم يعد يقف من المريض موقف « القلظ » ، وهو الموقف الذي كانت تنجحه النظريات الارادية (بما فيها نظرية ليبو ومن عدة وجوه) الطبيب المداوي ، فكان يجتريه أو يعتدي على مستقبل المريض ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى . اما فرويد فلم يعمل مريضه بالشفاء العاجل ، ولم يجبره على الاعتراف ، ولم يحول الأعراض الى بؤر انفعالية إذ ان الاستدكار لا يمكن أن يكون عملية انحاء يقوم بها طبيب على هواه ، بل يكتفي هذا بأن يهد له الطريق دون أن يبل عليه أو امره املاء . لكن الشفاء لا يرهن بإرادة المريض فقط فلا تستطيع نظرية فرويد أن تستغني عن الخبير المعالج . والغريب هنا هو أن هذا الاستغناء يشكل في نهاية المطاف الغاية القصوى التي تطمح اليها النظريات الايجانية .

على المريض إذن أن يبذل جهده وأن يقوم بالعمل اللازم ولكن في حضور الطبيب . والآن ما هي الصور التي جاوزوا بها من أجل تحديد طبيعة هذا العمل النفسي ؟ أنها بطبيعة الحال صور السائل . فالنموذج الكبير الآلي الذي تخيله بروبر في مطلع « اعتباراته النظرية » من كتاب « دراسات » ، هو جهاز كهربائي كتب بصدده يقول : « لتصور جهازاً كهربائياً مؤلفاً من عدة فروع ، الغاية منه توفير الاضاءة ونقل الطاقة المحركة . ولا بد لنا من اعداده حتى يعمل فيه كل مصباح وكل محرك منذ وصل التيار . ولكي يكون المولد قادراً على العمل في كل لحظة ، يجب على شبكة النقل أن تضم توتراً مستمراً حتى في فترات التوقف ، ويجب على المولد أن يتحكم بكمية من الطاقة . وعلى هذا النسق بالذات ، ينبغي للدماغ أن يحافظ على درجة من التوتر في

بحاربه أثناء الراحة لكي يظل متهيئاً للعمل . ، وراح بروير بصوغ مفاهيم المقاومة والانقطاع والشحن والتفريغ الخ... بالفاظ مستمدة من الكهرباء الحركية واستند الى صور غوذجية مبسطة مأخوذة من حركة السوائل . لكن بروير ، ولاحق يقال ، يدرك الطابع الرمزي لمفاهيمه ، ولا يمزج بين التحريض العصبي والكهرباء . . وواضح ان حديثه أشبه بحديث ليبيو . فهو لا يقصد الى تحديد الطبيعة الحقيقية للسائل العصبي بل يريد ان يضع بين ايدينا صورة جلية لما يحدث من اضطراب في الحياة الانفعالية . فكانت التجهيزات الكهربائية والشبكة الهافقية تعابير مستعددة (في زمن بروير) تشير الى صور غوذجية اقدم منها وكنا قد تعرفنا اليها معرفة كافية . بل لم يجد بروير أي حرج في اللجوء الى الصورة القديمة عندما استشهد بعبارة كابانيس Urbanis : « والظاهر ان الحاسبة تسلك مسلك السائل الذي تحددت كميته في مجموعها . فاذا انصب بغزارة في احدى الأوعية تناقص في الأوعية الأخرى وبالنسبة نفسها . لكن هذا السائل عند فرويد ، ومنذ عام ١٩٠٠ ، لم يعد صورة رمزية للأذرة في داخل الدماغ » - excitation endo - cérébrale (وان كان قد اولاه اهمية كبرى في ابحاث سابقة) بل اصبح يشير الى الليبيدو . وعند هذه النقطة ، نكون قد دخلنا ميدان علم النفس المعاصر ، وانا لا اريد ان اذكر مختلف الاستعمالات الخاصة والعامة لصورة السائل في نظريات فرويد ، حسب القول ، بعد ريكور Ricœur ، بان فرويد لما ارتقى بصورة « الحركة المائية » الى مستوى النموذج الشامل ، استخدمها بغية تجاوزها في تفسير المضمون والعلاقة بين الأفراد .

لكن الالتباس في تفكير فرويد يتأصل من عدة وجوه مآرئناه من التباس عند ليبيو . من جهة اولى يدعونا فرويد الى ان نرى في صورة الجهاز

الطاقة المادي ، تصوّرأ ملاماً (إلا أنه نصف رمزي) للأفاعيل النفسية ،
وقد « شئت » . وهو من جهة ثانية يظهرنا على حركاته جدلية عنيفة ، وعلى
نحو أدق مما فعل ليبو ، يلعب فيها الحوار المتبادل دوراً خطيراً وكذلك
التقدم في الوعي والإدراك ، ويتجاوز فرويد تلك النماذج الآلية التي كانت
تستهدف تقريب ظواهر العصاب إلى أذهان الناس .

وهذه الموازنة بين نظريات فرويد ونظريات ليبو لا ينبغي فها ان
تقف عند هذا الحد ، لأن هناك يونياً شامعاً بين حادثة « الانتباه » التي عرض
ها ليبو وبين الليبيدو التي اعتمدها فرويد . كان ليبو يتح من تيار عقلائي
شائع في ذلك الزمان ، ويسند أهمية قصوى إلى الطاقة المنبثقة من الحياة
الفكرية الواقعة التي تتحرك ، ان صح القول ، من الأعلى إلى الأسفل . أما
فرويد فقد آثر ، على العكس منه ، صورة للطاقة تنبع من الطبقات الدنيا
للحياة النفسية وتوجه في حركتها من الأسفل إلى الأعلى ، وهي ترمز بأن
واحد إلى الانبثاق والتحول النوعي . وكل ما يأتي عندئذ من الأعلى يكون
من قبيل الكبت والمقاومة .

وقد يكون من المتعذر علينا ان نوفق بين مصطلحات ليبو من جهة ،
وبين نظرية داروين في التطور ، ومفهوم « التيار الحيوي » من جهة ثانية .
فالانتباه من الملكات العقلية وهو يفترض كائناً متكاملًا وينطلق من دماغ في
تمام تكوينه . أما الليبيدو فيمكن دمجها بالرغم بالذات ، وهي تلائم حركة
التطور وتساير ، ان صح القول ، نمو الفرد ونضجه ، متدرجة في اتجاه
التكامل وغير متضمنة فكرة الرقابة واليقظة . وهي في انطلاقتها من
الأسفل . تندفع من قاعدة يقرها الفكر الحديث الذي يتقبل صورة تصاعد
الحياة أكثر من تقبله الصور التي تحط بها .

معنى هذا كله ، ان فرويد قد تفوق على ليبو في استخدام ،
صورة للسائل تتفق من الناحية المجازية مع الأفكار الشائعة حول الانبثاق
والتقدم على نحو ما تفعل الأنهار الجارية . تلك هي تصوراتنا العامة للطبيعة
والحياة ، وانت ترى ان التحليل النفسي قد انصب في صميم التيار الفكري
المعاصر حتى امتزج به .

* * *

ج - المرض كمهنة من معنى الخيال

الطب النفسي - البدني

ليس الطب النفسي - البدني لونا جديداً من ألوان الحكمة لكنهم منذ عهد قريب أوجدوا لفظة الطب «السيكو - سوماتي» (أو النفسي - البدني) فصارت اليوم على جميع الألسن . ولو أننا أردنا أن نعدد أصول هذا الطب وسوابقه وتباينه لاضلنا في كثير من المتاهات . وإذا عينا بلفظة «سيكو - سوماتي» علماً يبتغي شفاء الجسد مستعيناً بالعلاج النفسي ، ومولياً اهتمامه كل ما يكون شخص المصاب : كان من الأسر أن نعدد أنواع الطب التي لم تكن نفسية - بدنية . ومنها مثلاً وسائل «السحر الردي» magic sympathique (التي مارسها الشعوب البدائية واستقرت في بعض الخرافات الأوروبية) وهي ترمع التأثير بالمريض ولكن عن بُعد وبغير علم منه ، أو على أقل تقدير دون مشاركته . في هذا النوع من العلاج يُعتبر المرض من قبل الساحر عنصراً ضيقياً يندس في شخص المصاب . فلا يقصد الفعل السحري ذات المريض ، بل المرض بوصفه كائناً قائماً غير مرغوب فيه ، ويمكن اتقاؤه أو استئصال شأفته بفضل المعالجة التي تتجه إلى كائن يحل محل المريض أو إلى مادة يتلهمها المصاب أو يلامسها دون أخطار سابق . والعجيب أن يقف الطب العلمي الحديث موقفاً مماثلاً عندما يكتبني بمعطياته الآلية والفيزيائية - الكيميائية فلا يأبه لتشخص المصاب بل لما يجري في داخله . وحيثما كان الطب السحري

يرى كائناً أو روحاً أو شيطاناً، يرى الطب الآلي الحديث سلسلة من الاحداث الفسيولوجية المتصلة فيما بينها بأسباب ثابتة . مما يسفر عن نتيجة واحدة ومتطابقة بمعنى أن العلاج في الخالتين يتم من غير مشاركة المريض وبالتأثير في المرض ، ويفعل شخص المصاب ولا يتم بهذا الجانب الذاتي من جوانب الألم . العلاج إذن تأثير مباشر في السقم لا يتصل بذات المريض إلا اتصالاً غير مباشر . فيكون موقف المصاب سلبياً محضاً ، فهو الرجل الصابر الذي يحدث في داخله ألم لا يتحمل تبعته اصلاً . وهو لم يعانِ السقم إلا لأنت احدى جوارحه كانت مقراً لظاهرة خبيثة تحدها القوانين العلمية . فيكون العلاج كالمريض أمراً يقتصر المريض على تحمله والأذعان له .

ويختلف الأمر إذا اعتبرنا المرض سلوكاً فردياً يتصل اتصالاً وثيقاً بشخص المريض وما فيه ، ويلقي جذوره في ارادته (أو سوء نيته) ، في شعوره (أو لا شعوره) ، وحينئذ تكون في نطاق الطب «النفسي - البدني» . والحق أن مثل هذا التعريف في غاية الشمول وربما أفتح لنا أن نتقبل نظريات شتى ومتناقضة . وعلى قدر ما يتوفر لنا من نظريات نفسية ، كذلك قد تتوفر لنا ألوان مختلفة من الطب النفسي - البدني . وبوسعنا أن نضمّن تلك النظريات مفاهيم «روحية» (كما هي الحال في الطب المسيحي Christian science والاستشفاء الروحي cure d'âme) وإن كانت لا ترقى إلى صعيد النظريات الطبية لكثرة إهمالها الجسد وقا كبدتها على غلبة الناحية الروحية (وقد نستشف هنا هذا الفخرج المحتمل الذي يحملنا على انكار المرض ، فنصد عنه أو نجحد « حقيقته ») . وبوسعنا ، على التقيض من ذلك ، أن نضم إلى الطب النفسي - البدني نظريات علمية أقرب إلى مباحث « بافلوف » في الأفعال المنعكة وهي التي تعنى (في جملة أسباب المرض) بالتنقيب عن الأسباب

العصبية (أو النفسية) التي تحرّضت شعرياً غير مباشر بمؤثرات وردت من المحيط الخارجي . فيكون لها أثرها في الردود « النفسية - النباتية » عند الفرد وبالتالي ، إما أن تقف موقفاً يقتصر على الأخلاق والدين ، وإما أن تأخذ بعلم وضعي فيزيائي - كيميائي يخضع ظواهر الحياة الى قوانين آلية ويسمى الى دراسة « الجهاز العضوي » والعلاقة المتبادلة بين الوقائع الحيوية استناداً الى « وظيفة التكامل » التي اختص بها الجهاز العصبي .

وقبل أن نناقش موضوع الطب النفسي - البدني ، لا بد لنا من أن نضع الأمور في نصابها وأن نقوم بالتمحيص والتدقيق . كذلك لا بد لنا من أن نتجاوز فرويد واتباعه وخصومه حتى نعود بالقاريء الى النظريات التي مهدت السبيل الى انتشار هذه النزعة الطبية المعاصرة في البيئة الفكرية الغربية .

والآراء الفلسفية المتوارثة هي عادة أصل النظريات الطبية وكثيراً ما بقيت وثيقة الصلة بها . على أن أقرب الفلسفات الى الطب كانت النظرية الرواقية التي ذاعت في عصر النهضة الأوروبية وفي القرن السابع عشر ، وجاءت بتفسير أخلاقي للمرض ونشرته بين الناس ، فهي ترى أن الأهواء العنيفة والأمراض البدنية ظواهر متقاربة تقارباً عميقاً . فالأهواء هي أمراض النفس ، والسقم هو انفعال الجسد ، يكلل بعضها بعضاً ويسبب بعضها بعضاً . وقد ذهبوا الى تخيل « بحث في الأمراض » يصف العلة الجسدية مقرونة بأفاتها النفسية . فاختلل المباحث الذي يحدده الانفعال النفسي في جسمنا وعلى نحو طاسريء ، ليس إلا صورة مسبقة للأخطاط المزمن والدائم الذي يتجاوب مع العيوب والذائل التي تتحكم بنا . فإذا كان الخجل يخضب وجهنا بالحمرة ، وكان الفزع يجعله يمتقع ، وإذا

كان الغضب يزيد من سرعة النبض ، فلماذا لا نقول بأن « الطمع من شأنه أن يسبب أمراض الحمى الحبيثة وأن الحسد يولد اليرقان والأرق ، وأن الفتور والشلل والدنف قد نجمت جميعاً عن الكسل ؟ » (ولا تزال هذه الآراء قائمة على صعيد الأباطيل والترهات فيكون الشفاء حينئذ من قبيل التنشط والأنعاش) . ونحن نطرح جانباً التفسير الفسيولوجي للرواقين الذين رأوا في الاضطراب النفس مصدر اضطراب « روح الحياة » Pneuma وفساد التوازن الخلطي . لكن فكرة العلاقة التي تربط الأهواء بالمرض تستحق من العناية والاهتمام . الست نجد عند سينيكا Sénèque اللاتيني ما يشبه نظرية فرويد في عصاب الاهتمام Névrose de Conversion حين يقول : « أن الهيجان المتواتر والمكبوت هو الذي يسبب السقم » ؟ ولم نفت هذه العبارة بورفون burton الأنكليزي الذي استشهد بها وعلّق عليها كما علّق على مئات من العبارات المماثلة (في كتابه « تشريح الكآبة » الذي أحدث على حد علمنا ، أثراً بالغاً في الفكر الأنكليزي طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، هل من ضرورة إلى تذكير القاري بالأمية التي كان مونتaign Montaigne ينسبها إلى « قوة الخيال » أو الاستشهاد بالفقرات التي يحذرها فيها من « التظاهر بالمرض » لأن التصورات السابقة للمرض من شأنها أن تسببه وأن تجعله يستقر في أبداننا حتى لا نجد له فكاً في غالب الأحيان :

أما التعاليم المسيحية فقد دعت ، من جهتها ، إلى التوحيد بين الخطيئة والمرض . وحسبنا أن نرجع إلى نص للقديس بولس وأن نفسره تفسيراً حرفياً صرفاً حين يقول : « من خلال الخطيئة دخلت الميتة في الكون » . ولا يزال النصارى عبر الأجيال المتعاقبة يحملون هذه العبارة معنى « جدياً » فلا

ينفع حينئذ أي علاج حلي من أجل الشفاء ، بل الايمان فقط ونعمة من ربك .
ولم يتيسر لطب الأمراض العقلية أن يظهر الى الوجود بوصفه علماً صحيحاً إلا
في زمن متأخر نسبياً عندما أقروا بأن المسوس انسان مريض في عقله ، لم
يتقمصه « شيطان » ولا استبد به .

ولما اخذ الطب العلمي يتقدم بخطوات واسعة متوسلاً بتناهجه الخاصة
بالتشريح والقيولوجيا : كان لا بدّ له من العدول عن جميع المصطلحات
الغامضة ، والتعابير التي شحنت بالمضامين الأخلاقية على مر الزمن ، وذلك
بغية الوصول الى مزيد من الوضوح . واقصى ما غناه الطب في القرن التاسع
عشر هو ان يضع لوانع تصف العلل والأمراض وتستعين قدر الامكان
بالمفردات المأخوذة من العلوم الصحيحة ، وتحاول في كل مناسبة ان تعبر عن
الظواهر التي ترسدها بتعابير كمية . وبذلك انفصل الطب شيئاً فشيئاً عن
« علم الانسان » القديم ، وعن علم النفس الأخلاقي الذي ظل يراد انصطلاحات
الطبية ، وامتنع عن استخدام بعض المفردات مثل « الطبايع » أو « المزاج » .
ومثل « الكتابة » أو « الفتور » ، وكذلك امسك عن المزج بين الأخلاق
والعادات ، ولم يعدمة نماذج من الطبايع تحشر في علم الأمراض . واخذ الأطباء
يزوون بالعلل الناجمة عن شدة الانفعال كالهيجان والذبول ، وتخلوا عن
الفكرة القديمة القائلة بأن بنية الجسد تؤدي الى تكوين المزاج . وعهدوا الى
اسحاب القصص والروايات ان يصفوا المزاج الصفراوي والدموي والبلغمي ،
لكنهم استبقوا لفظة « المزاج العصبي » واقادوا منها ردياً من الزمن . فاذا
قال احدهم لمريضه : « انك عصبي المزاج » اراد من وراء ذلك ان يبلغه

بصورة لطيفة لبقه انه سليم معافى وانه لا يحتاج إلا الى الكلمة الحلوة
والمهدئات الخفيفة .

لكن هذا العلم الطبي بقي عاجزاً عن تعديل جميع الفواهر الخبيثة ،
وكان لا يستطيع في الغالب اكتشاف السبب التشريحي للكثير من الاصابات .
فوقف الأطباء مواقف شتى من تلك الاصابات الغامضة التي لم يتمكنوا من
تشخيصها تشخيصاً دقيقاً ، وكان مرضاهم يشكون منها . وتكهن المتفانون ،
من تحددتهم الثقة بمستقبل العلم وتقدمه ، ان الزمن كفيل بإيجاد طرائق
مستكلمة قادرة على حل تلك الألغاز التي عجزوا عن حلها بكل ما اوتوا من
خبرة ومعرفة . بينما ينس فريق آخر من اكتشاف آفة عضوية موضوعية
تكون سبب هذه الأعراض الغامضة التي اسندوا اليها طبيعة تختلف عن طبيعة
الاصابات العضوية في حد ذاتها . فيتحدثوا عن ، المصاب ، أو ، الاضطراب
الوظيفي ، وانكروا عليه حقه في التصنيف داخل زمرة الأمراض الحقيقية .
فهم ، والحالة هذه ، لم يرجعوا الى الأسباب النفسية أو الذاتية إلا عندما تعذر
عليهم اللجوء الى التفسير الآلي الصرف أو التعليل الفسيولوجي . واستخدموا
كلمة « عصابي » أو لفظة « العصابية » في شيء من التحقير ، دلالة على ذلك
الاضطراب لا بد من اعتباره في نهاية المطاف ، خلافاً من التوازن ، العصبي .
هذا إذا لم يدركوا فيه نية سيئة يحاول المريض اخفائها . لأنهم سرعان ما
وجدوا في تلك الحالات ما يشبه التظاهر بالمرض ، ومن هنا كانت الوصمة التي
خقت آنسدهؤلاء المصابين . بمعنى ان المصاب لم يكن سقيماً في حقيقة امره ،
بل بدا لهم وكأنه يفتعل المرض . وفي بيئة اجتماعية مثل بيتنا حيث يعتبر
العمل اسمى القيم الاجتماعية ، كان لجوء الفرد الى المرض والتشب به المريض يعني
التهرب من اداء الواجب والتشبث بالضعف والسقم .

فاذا رأى الطب الحديث في بعض اعراض الاسهال والاختلاج والارتعاش ظواهر عصبية ، تخلى عن معالجتها ، واعاد المريض الى بيته (ان كان فقيراً) أو نصحه بإرتياد اماكن الراحة والاستجمام ذات المياه المعدنية الحارة (ان كان غنياً) . امراض العصاب إذن كانت على هامش الأمراض الأخرى ولعلها أقصيت الى منطقة حرام التي تفصل بين الاختصاص الطبي الصحيح والاختصاص النفسي . اي انها كانت عللاً وهمية ، واستقاماً خيالية ، لأن علم الطب الجاد الرصين قد عجز عن تصورهما . فلا يحق لهذه الاصابات الشبيهة بالأمراض إلا ان يكون لها علاج شبيه بالعلاج الطبي . والمرض الطفيف له دواء طفيف . ولا بد للعصابي آئذ من ان يستجير بالدجال ، أو المنوم المغناطيسي ، أو كل انسان ينيته بالشفاء .

والذي لا ريب فيه هو ان الطب « الجاد الرصين » لم يتجاهل اثر « العامل النفسي » في نشوء الأمراض وتطورها . لكنه لم يكن أثراً خطيراً ، بل هو اضافي أو هامشي ومن المستحسن ان يوليه الطبيب بعض عنايته الى جانب الفحص السريري بحد ذاته ، وبالإضافة الى العلاج النوعي والعلمي الصحيح . فمن الأمور المتفق عليها ألاّ يهمل الطبيب البارع مؤازرة مريضه ، وما كان ذلك من نطاق العلم . انما هو من نطاق الحكمة أو التقاليد الانسانية التي تعتمد على الدين والقيم الاجتماعية ، ولا علاقة لها بالأبحاث أو المحاضرات في كلية الطب . يتحدث عنها الأطباء ، بعد تناول الطعام ، عندما تطلب اليهم ربة البيت أن يسروا اليها بنفذة من « تجاربهم الانسانية الواسعة » (ولعلك تدرك هنا كيف أن لفظة « تجربة » تشبه الى معنى يختلف كل الاختلاف عن مفهوم « التجربة » العلمية) . فكانت مهمة الطبيب أن يصغي الى اعترافات

مريضه وأن يطمئنه ويهديه من روعه ، وأن يوفق بينه وبين خصومه . وتقبل الناس الفكرة القائلة بأنه يمكن للطب أن يطمع بطابع الأخلاق والفن ، انى جانب مناهجه العلمية . لكنه طابع عارض والأساس في معالجة المريض هو اقامة علاقة غير شخصية بين العلم والمريض ، أي بين المعرفة الموضوعية والظاهرة الموضوعية . (وينبغي للطبيب أن يظهر ، بالنسبة للمصاب ، بمظهر الانسان الذي وقف على خفايا الأمور ، فينجأوب سر الدواء مع سر الداء) . فإذا نشأت علاقة انسانية بين الرجلين ، أو توقفت صلة شخصية بين الحكيم والمريض ، كان معناه أن العلم قد بلغ - مدوده القصوى في بيئة اجتماعية لم تستخدم جميع مظاهرها استخداماً فنياً في خدمة الممارسة العلمية والمعرفة العقلانية .

ولم يفت المؤلفين في أواخر القرن التاسع عشر هذا الطابع السلي لمفهوم العصاب . فكتب « اكسفيلد » Axenfeld يقول : « لقد قامت هذه الزمرة الكاملة من أمراض العصاب على تصور سلي . ونشأ هذا التصور عندما طُلب الى التشريح المرضي أن يعلل الأمراض استناداً الى اصابات عضوية فأعجزه الأمر في عدد من الحالات التي امتصى عليه حلها » . أي كان لازماً على الطب العلمي ، في كثير من المناسبات ، أن ينوب مناب التصور السلي ويتخلى عن التفسير بواسطة العصاب ليأخذ بتعليل ايجابي يعتمد التشريح المرضي والفسيولوجيا المرضية كتميين موطن الداء من الناحية التشريحية والنسجية . والتعليل الكيميائي وما الى ذلك . ولقد اصابه التوفيق في غالب الأحيان فأخذ مفهوم العصاب بالتقلص (وهو المرض الذي لا علة له من الناحية الموضوعية) وراحت اصابات كثيرة تفقد صفة العصاب الواحدة قلو الأخرى ، مثل مرض باركنسون وعلة غراف - بازودوف واختلاجات

الرقص ونوبات الصرع . فاسندوا اليها أساساً عضوياً أو خطأ ثابتاً ،
والمعروف أن المستيريا امتنعت على الدراسة التشريحية ، حتى ظهر فرويد .

منذ فرويد و«فلوف ومنذ الأبحاث التي تناولت وظائف الدماغ
المتوسط لم يعد الجانب النفسي للمرض أمراً عارضاً بل أخذ يفرض ذاته
على الأطباء بوصفه عنصراً أساسياً ، مهما كانت طريقتهم في تحليله .

ولم يكن ذلك أمراً مباغتاً ، وإن بدا لنا شبيهاً بالثورة المضادة (على
غرار ثورة كوبرنيكوس) التي أعادت الحياة النفسية إلى مكانتها الصحيحة في
بهره الظواهر الحيوية . وما هي وقتئذٍ إلا سلسلة من المواقف الجديدة التي
ما زالت تعتمد مبدأ التقيد ، وتزيد أن تستوعب زمرة الإصابات العصبية
التي كانت في يديء أمرها مستعصية على كل تفكير سببي . وكل ما فعله التحليل
النفسي هو أن يتقبل علماً الوجود الموضوعي لبعض الوقائع التي ارتاب بها
الأطباء السابقون واعتبروها غير موضوعية . ونظرية فرويد التي طرحت
جانباً قضية تعيين موطن الداء وتحلت عن الوصف التشريحي والتحليل
الفيزيائي - الكيميائي ، أعلنت مع ذلك كله أنها لا تزال تأخذ بمبدأ التقيد .
قالت هذا وهي ترى في الذات النفسية موضوعاً من موضوعات التاريخ
الطبيعي ، وتؤكد على طبيعتها النوعية ونفورها من كل وسيلة من الوسائل
الكمية .

وبفضل هذا التحول في موقف الأطباء : استوعب الطب الحديث
تلك « الاضطرابات » الغامضة وتلك الإصابات التي كانت في نظر الباحثين
خارج نطاق الطب العلمي . وبالتالي فقد العصاب طابعه السلبي ولم يعد في

زمرة الاصابات غير المرضية . وراحوا يصفونه بتعبير ترتبط بالطاقة النفسية (كالغرائز والاندفاعات والميول والعقد الخ ...) . واتصل العصاب بماضي المريض ومنازعاته مع أسرته وبيئته ، فاكتسب حصة الموضوع العلمي وصار يستحق العلاج بكل ما في الكلمة من معنى ولا يكتفى بالنصيحة أو المؤثرات الغامضة . وكان لابد من قبول هذه « النزعة الموضوعية » وهذا « التشبيه » ، لتطوهر النفسية ، إذا أريد لها أن تدرس دراسة علمية خاضعة لبداً التقيد . وربما كان العصاب مرضاً من أمراض الخيال ، لكن الأمور تختلف اختلافاً تاماً إذا اعتبرنا الخيال بمثابة شيء من الأشياء أو من قبيل الطاقة الطبيعية . وعندما جاء فرويد ببعض المفاهيم مثل الرمز ، والليبنو والرقابة والكتب ، فقد اكتسبها بأن واحد خصائص لغوية وجوهرية وحركية . وحينئذ التزم التشخيص والعلاج بتقنية معينة ، لا تطابق تلك التي يمارسها أطباء القلب والغدد ، لكنها اكتسبت مع ذلك جميع صفاتها وميزاتها كالتخصص والدقة والنضوج الى العصمة : أو - على أقل تقدير - الى شيء من الانتظام القائم على الاحصاء .

والمعروف أن الباب لا يزال مفتوحاً على مصراعيه أمام العديد من المنازعات بين أصحاب التحليل النفسي وبين أطباء الأمراض العصبية ، ممن لا يؤمنون بموضوعية « الجانب النفسي » ما لم يتم حصره في مصطلحات مقبسة من التشريح والعلوم الفيزيائية - الكيميائية . وهم لا يريدون التخلي عن دراسة الخلايا ، وعن التحليل الكيميائي وعن معرفة التشابك العصبي . وهم لا يقنعون بموضوعية العقد النفسية والاندفاعات ما لم يولوا عنايتهم بعض الأجهزة العضوية كالدماع والأعصاب والتحول الغذائي في هذه الأجهزة وقمايتها ونشاطها الكهربائي وما تضم من تداعيات . ولكن قد لا يوجد

(على الصعيد النظري على أقل تقدير) ما يحول دون امكان التوفيق بين التحليل النفسي للعصاب وبين آراء الفسيولوجيين الذين ظلوا مخلصين للطرائق التجريبية التقليدية . ويدعو الى هذا التوفيق إيمانهم المشترك ببدأ التقيد ، واعتمادهم جميعاً على طريقة الروايز مما ينهض دليلاً على امكان الجمع والملاءمة بينهم .

والطب السيكو - سوماتي (النفسي - البدني) ، كما تعرفه المنشورات الأمريكية ، يحاول أن يقيم هذه العلاقة بالذات . فهو يعتمد على نظرية فرويد وواطسن watson وعلى آخر المكتشفات في مجال الغدد الصماء ، وربما اعتمد أحياناً على التخطيط الكهربائي للدماغ . وبذلك يبدو امطفاً بدافع من الحذر والحكمة ، ولا يريد للتحليل النفسي أن يكون الوسيلة الوحيدة في العلاج ، بل هو لا يأخذ به إلا بعد أن يستنفذ ، حسب الأصول ، جميع الامكانيات الأخرى في التشخيص والعلاج . ويعتقد بعض الأطباء الأمريكيين بفائدة المداواة الطبية والنفسية المشتركة : ولما كانت هذا اللون من الطب يتوخى التجنوع العملي ، فإنه لم يكثر كثيراً بالإنسجام النظري وكان من السهل علينا أن نبين ثغراته في هذا النطاق .

والمدارس الطبية منقسمة على نفسها انقساماً كبيراً . فقد ظل نفر من الأطباء ، مثل فرايزر اسكندر Franz Alixander ، مخلصين لتعاليم فرويد في ميدان العلاج النفسي وإن كانوا قد أولوا اهتمامهم ، أكثر من اتباع فرويد في أوربا ، للتشريط الوراثي والغدي وتأثير الملابس ، الجسمية في الحياة النفسية . وهم يمارسون ضرورياً من العلاج المكثف الذي يختلف عن العلاج

المتداول المعروف ، حسبما تقتضي الظروف الاجتماعية . وهناك أيضاً نزعات
 طلبية أخرى تستند الى دراسة الأفعال المنعكسة ، والى مكتسبات الأبحاث
 التجريبية التي أجريت على الحيوان في موضوع العصاب . فهم لا يأخذون بأراء
 فرويد إلا لكي يترجموها مباشرة الى مفاهيم بافلوف وكافون Caunon
 وشريينغتون Sherrington . فالصيغة العلمية الصحيحة للنظواهر الفسيولوجية ،
 هي في نظرهم مرفوعة بعزل عدد معين من الأزواج المؤلفة من « منبه واستجابة »
 Stimulus - réponse ، مع اثبات طريقة تناسقها واندماجها ، ثم اللجوء الى
 التجربة المعاكسة عند الاقتضاء من أجل فصل هذا الاندماج . فيكون العصاب
 حينئذٍ خلافاً في التكيف ، والتكيف منوطاً بالأفعال المنعكسة الشرطية .
 ومعنى ذلك كله أنهم يعيرون أهمية كبرى لاستجابة الكائن الحي للعالم الخارجي
 لكنهم يقصرون البيئة الخارجية على حزمة من المنبهات ويقصرون الكائن الحي
 على جهاز يصنع الاجابات .

والطريف في آراء فرانتز اسكندر ليس في تفسيره المشكلات النفسية
 فهو يحذو حذو التعاليم النفسية المتداولة دون أن يغير في مفاهيمها الأساسية .
 انما الطريف عنده هو في كيفية تطبيقه الطريقة النفسية على مظاهر العصاب
 الجسمية ، وفي تحليل الدور الذي يؤديه « الجانب النفسي » في مجال « الطب
 الداخلي » وفي هذا الموضوع المبهم المسمى بالخلل الوظيفي ، والذي لم يجدد
 بعد تحديداً واضحاً كما هي الحال بالنسبة لبعض « الآفات » المعينة .

والفكرة الأساسية التي أخذ بها فرانتز اسكندر هي ضرورة ممارسة
 طب « شامل » يولي عنايته جميع الظواهر . فلا بد له حينئذٍ من تنسيق

طريق الفحص والعلاج وتعيين أثر العامل النفسي وعلاقته بالعوامل الجسمية ، وعدم الاقتصار على تقصي سبب واحد لكل اصابة لأن الأمراض دوماً مشبعة . ولحق أن النفسي لا يتدخل وحده ، لكنه دائماً ذو أثر فعال . كتب فرائز اسكندر يقول : « يصح هذا القول أيضاً على أمراض اثنائية معينة مثل السل . ففي هذا الداء ، يشكل نقص المقاومة العضوية عاملاً خبيثاً لا يقل خطورة عن التلوث بعصيات « كوخ » وتتعلق هذه المقاومة بوضع المريض الانفعالي ... ونحن نستخدم المصطلح « سيكو - سوماتي » (نفسي - بدني) ك مفهوم منهجي أي ك وسيلة من وسائل العلاج الطبي . وهو يعني دراسة العوامل النفسية والبدنية في علاقاتها المتبادلة وعلاجها معاً . بين أيدينا إذن نظرية ذرائعية واسعة يمكنها أن تتقبل منذ البداية دلالة كبرى من الآراء والمواقف وتقتضينا الاهتمام بسلسلة الأسباب العضوية والنفسية على حد سواء .

والذي لا ريب فيه هو أن هذا المنطلق يتسم بالحيطة والحذر . ولئن وجدت فيه نظرية ما ، فإن هذه النظرية معروضة بين أيدينا في كثير من التحرر والانطلاق . وربما تم التعبير عن هذا التحرر ، حتى في تفسير العلاقة بين « النفسي » والحياة العضوية ، بصطلحات غامضة ومتناقضة . لكن هذا التناقض لم يقف حجر عثرة في طريق المؤلف .

واليك مثلاً النص التالي الذي يميز فيه فرائز اسكندر « عرض الاستحالة » (lesymftôme de conuersion) الذي جاء به فرويد لشرح الاضطراب الحسي - الحركي عند المصاب بالهستيريا (ومفهوم « المصاب العضوي » كتب يقول :

« ربما الآن أن نحدد الفارق بين « الأمراض المتحركة » وبين حالة نموذجية من المصاب العضوي . فعبارة « الأمراض المتحركة » تشير بصورة رمزية الى مضمون نفسي يتميز

بشحنة انفعالية ، وانما من هذه الأعراض هي التنفيس عن تلك الشحنة الانفعالية ، وهي نجد تمبيراً لها في الجهاز العصبي - العضلي أو الجهاز الحسي - الإدراكي الذي يرمي إلى الاعراض عن التوتر الانفعالي واطلاق مراحه - أما للعصاب العضوي فليست الغاية منه للتعبير عن الانفعال بل هو رد فسيولوجي تقوم به الأعضاء الحسية إذا تضررت الانفعالات فتكثراً مستمراً أو دورياً ، فارتجاع ضغط الدم مثلاً بتأثير الغضب ليس من شأنه أن يهدي من سوره بل هو من جملة العناصر الفسيولوجية التي تولف ظاهرة الغضب في مجموعها ، وهم تكييف طبيعي لحالة الجسم عندما يتوقع عتبة تمرؤن سبيله ... ووجه الشبه الوحيد بين أعراض الاستحالة المستمرة وبين الردود الانبائية على الانفعالات هو أن كلا منها يشكل جواباً لشبهات نفسية ..

ويحتج لنا أن نطرح السؤال التالي : هل يتعدت المؤلف هنا في لغة الفسيولوجيا ؟ للوهلة الأولى ربما كان ذلك صحيحاً ، فهو يميز بين مجالين مختلفين من الناحية الموضوعية وهما : مجال الجهاز العضلي المخطط (أو الأعصاب الارادية) ومجال الأحشاء ذات العضلات الملساء التي تستجيب فقط للأعصاب التلقائية . ويمكننا أيضاً أن نعتبر مفاهيم « التوتر الانفعالي » و « التفريغ » بمثابة مفاهيم فسيولوجية ، وان كان من المتعذر علينا ان نتحقق بصورة ايجابية عن صحة قوله : ان التوتر الانفعالي قد « يفرغ » في ظاهرة الاستحالة ولا يفرغ في العصاب العضوي ، فليس هذا القول إلا من قبيل التخيل في التفسير الذي يلجأ إلى الصورة المركبة للتوتر والاسترخاء حتى يظهر بمظهر الجسد العلمي . ولغة التحليل النفسي ، في معظمها ، مؤلفة على هذا النحو من استعارات وتشابيه شبه فيزيائية . وربما قبلنا بها شريطة ان يبقى استمداده فننقد بقطاً حتى ندرك المعنى المجازي للغة المستخدمة . لكن هناك تناقضاً مطلقاً بين الطريقة التي تبسح لنا ان نتحدث عن « التعبير الرمزي » في حالة من الحالات ، والطريقة التي تدرس فيها « الردود الفسيولوجية » في حالات أخرى .

ونحن لا نأخذ على فرائز اسكندر اعتماده على منهجين مختلفين مثل

هذا الاختلاف . بل نأخذ عليه انه حدد تحديداً عاماً مجال تطبيق كل منها . فمختص احد المنهجين بمجال « الاستحالة » ومختص الآخر بالمصاب العضوي . والحق ان كلا من المنهجين يصح تطبيقه على الظواهر جميعاً ، وعلى كل منهما ان يتابع ابحاثه في جميع المجالات . فاذا اردنا تحليل الوقائع بالردود الفسيولوجية ، فلا داعي لأن يكون مبدأ الشرح ممكناً في المجال النبائي وغير ممكن في نطاق الجهاز العصبي . العضلي الارادي . ولا شك انه يصعب على العالم الفسيولوجي ارقاء هذا القطاع الأخير ، لكنه غير محرم عليه . بل يستطيع ان يسجل فيه مجموعات من الحركات وأن يقدر بعض ظواهر الضمور وان يحدد درجات الاكارة الخ ... مثل هذا التفسير ، والحق يقال ، يحول الجسم الانساني الى جملة معقدة من الأحداث الآلية ، ويحمل الطبيب على تجاهل الدوافع النفسية التي تؤثر في المصاب . حينئذ يخضع الفرد للوقائع الحيوية ويؤول الانسان الواعي الذي تحدث فيه تلك الوقائع . بمعنى ان الفرد وشعوره ونشاطه النفسي لن يكون ذلك كله إلا سلسلة متعاقبة من الردود الفسيولوجية التي تتم في « ضمير الغائب » (على حد تعبير بوليتزر bulitzer ومرلو - بونتي merleau - bonty) . ولك ان تعترض ما نشاء على هذه الطريقة وان تقول فيها مثلاً : انها تنسب صورة وهمية للكائن الحي ولا تدرك جوهره الصحيح ، إلا انها على اقل تقدير طريقة منسجمة ويحق لنا ان نقطع في هديها ، ابعد شراً ممكن . واولئك الذين اخذوا بها استطاعوا ان يكتشفوا بعض مراكز الهيجان والمالك المحددة التي يملكها ، والتفاعلات العصبية الكيميائية والتهبات التي تعود الى الاخلاط . فعرضوا بين ايدينا صورة نموذجية للجسم استندوا اليها في ممارستهم الطبية العملية . اما الجهاز الحركي الارادي والانفعال النفسي بالذات وما يعتريه من فعل واضطراب ، فلا شيء يمنع مبدئياً من

تعليل ذلك كله تعليلاً مماثلاً . وعندئذ ترتبط كل ظاهرة ارتباطاً تاماً بعقلها
المنشئة ولا قيمة لها إلا لكونها - ملقة ضمن سلسلة سببية مترابطة ارتباطاً وثيقاً .

وعلى العكس من ذلك ، إذا نحن اقررنا القيمة التعبيرية للعرض فلا
ينبغي الاقتصار على مرض المستيري ، ولا بد من النظر في جميع الاصابات -
حتى الطارئة منها - واستقصاء المدلول الذي تكتسبه في وضع المريض
الراهن ، والأثر الذي تحدثه الاصابة في سيرة حياته . وحينئذ لا تكون
بين يدينا سلسلة متعاقبة من الصيورات الفسيولوجية ، انما تكون
أمام انسان واع يفصح عن ذاته في جسمه ومن خلال هذا الجسم -
فاذا امكننا اعتبار الظواهر المستيرية (من نوبات حركية وشلل واضطراب
حسي) بمثابة « التفرغ » ، المعبر ، فلا بد لنا من الذهاب الى ابعاد
من ذلك واعتبار الحلل الوظيفي للأعضاء من قبيل « السلوك التعبيري » الذي
يتألف من حركات واسارات وقرائن داخلية عاجزة عن ادراك عالم المعاني
الحرّة الطليقة التي تصلنا بسواد الناس - أي أنه أشبه بلغة مرضيه تسجل في
جسمنا (وفي غير صاحبه) ذلك « التوتر الانفعالي » الذي يوجه الرجل السليم
نحو الخارج . وبالتالي يعرب الانفعال عن ذاته على مستوى إوجاعي ويكون
لا أدنى من المستوى اللغوي ، بل أيضاً أدنى من العلامات المعبرة التي تبدو
للآخر على وجه الانسان .

يمثل المرض في نهاية المطاف سلوكاً فاشلاً أو حركات دلالتها العميقة
هي التهديم الذاتي ، فالحركة قلتهم ذاتها ، والعلامة خللاً بسيطاً ، فانها تغدو
آفة تصيب العضو الذي استقرت فيه ، ويكون الموت نهايتها المرسومة .
وعلى النقيض الاسارات التي تقوم بها داخل البيئة الاجتماعية ، فإن العلامة
هنا لا تعتمد على الجسم بل تكون محصورة فيه ، وتستنفد طاقتها في داخله .

وهي ، عندما تجسدت ، فقدت معناها كإشارة واتخذت مظهر الألم والمعاناة ، وراح المريض يفسح عن ذاته وهو لا يدري ، واستعالت حريته الى قدر محتوم . وطالما غابت عنه حرية التعبير - أو خفيت عليه دلالة مرضه - فإنه يظهر بمظهر الضحية ، المستكينة لقدرها . وانطلاقاً من هذا التفسير ، قد نذهب الى القول بأن الموت لا يتشكل ظاهرة طبيعية وأن كل انسان يسمى انى فنائه بصورة خفية غامضة . والحق أن الموت هو احد الاحتمالات التي تعترض سبيل حريتنا ، لكن معظم الناس لا يتوقفون ببعض اراداتهم . فلا يجوز أن نعتبر الموت - باستثناء الانتحار - من قبيل التعبير الشخصي ولو كان المرض اقصاحاً عما في أنفسنا . بل لعله ذلك المنسر الجمول الذي يقاوم التعبير من داخله لكنه ملازم له . فالمرض ، بوصفه إبانة عن الكائن الحي ، يشير الى وجود الموت كشريك للحياة .

ومن الواضح أن تحتل العلامة عدة معاني ، وذلك على الخلاف من وظيفتها في اللغة ذات التعبير التفصيل . رأينا فيها ضرباً من العقاب الذاتي ، أو شوقاً الى التعاضف والمودة ، أو مقصداً رمزياً خفياً (كالعطاء والعودة الى أحضان الأمومة ورعايتها الخ ...) . ولا يكتسب المجموع دلالة الخاصة إلا في سياق حياة الانسان المريض : من فشل مهني أو احساس مفروط بالمسؤولية ، أو خصومات أو مشاكل عائلية .

ذلك هو المسلك الذي يسلكه فرانز اسكندر في معظم الحالات التي يقوم بتحليلها ويستشهد بها . ومدار بحثه هو أن يبرز العلاقة المعبّرة التي تربط بين الوضع الانفعالي ، والعصاب العضوي . فهو لا يذكر الردود الفسيولوجية ولا قد تلج الجهاز العصبي النباتي الا بوصفها صلة الوصل أو باعتبارها رابطة سببية محتملة بين الواقع النفسي وقربنته العضوية .

ويحاول فرايزر اسكندر في هذا المظهر أن يضيء الى آخر الشوط . فقد
سمى غيره من الأطباء (وبخاصة دنبار dunbar) الى أن يقرروا المرض
بطبيعة نفسية - فيزيائية تؤهل مبقاً للاصابة به . لكن فرايزر اسكندر وأتباعه
انكروا هذا الرأي الذي يعيد الى الأذهان وعلم الطبائع ، القديم ، وحاولوا ،
من جهتهم ، أن يبرهنوا على وجود تجاوب نوعي بين « مجموعات
حركية » خاصة بالطاقة النفسية وبين ظواهر جسمية معينة .
يقول فرايزر اسكندر : « من المعلوم أن هناك جرائم بحرية حاملة للأمراض
تفضل التأثير في بعض الأعضاء دون غيرها . كذلك تفضل بعض الاضطرابات
النفسية اصابة عضو معين في الاحشاء . فيبدو لنا العيظ المفكظوم مرتبطاً
ارتباطاً خاصاً بأوعية القلب ، ويبدو ميلنا الى التبعة والحماية متصلين بوظائف
التغذية ، أما الشهوة الجنسية وكذلك الرغبة في التعاطف والتقرب ، فالظاهر
أن لها أثراً معيناً في وظائف التنفس ، . الضالة المنشودة هي إذن في تمييز كل
مجموعة حركية على حدة ، ومنحها طابعاً خاصاً وتصنيفها في زمرة محددة ،
ثم اقامة الدليل الثابت على مواكبتها الاصابة العضوية التي تعرب عنها . ويقر
فرايزر اسكندر أنه لا تزال هناك صعوبات في التعرف الى جميع العلاقات
النوعية ، وذلك أمر لا ريب فيه . إذ ما هي العوامل النفسية - البنية
(سيكو - سوماتية) الخاصة التي تجعل الفرد « المنكفي » على ذاته ، يصاب
بارتفاع في الضغط ، بينما يصاب فرد آخر بمائل له بالرئية ، ويصاب ثالث
أيضاً بالصداع ؟ » .

ولكن ما هي المسألة على الضبط ؟ أهى مسألة ترجمة ، أو مسألة
تسجيل الانفعال على الصعيد العضوي ؟ أم هو نتيجة مترتبة على الانفعال
وتحدث بفضل الانتقال العصبي أو افراز الغدد الصماء ؟ . حينئذ لا نستطيع

أنت ندرك متى وأين تتحول الدلالة إلى زخم *influe* عصبي أو وساطة *Mediation* كيميائية . فالتفسير القائم على الظواهر الفسيولوجية لا يسهل أن يتصل اتصالاً معقولاً بالتفسير القائم على الدلالة المعبّرة . وليس من سبب بدعونا إلى أن نربط علمياً بين وضع « التبعية » *dépendance* وبين إفراز حمضي مفروط لقرحة المعدة . وربما حصلت لدينا القناعة الكافية لو اقترن الوضع النفسي المعين بإصابة القرحة على نحو متواتر تشير إليه الاحتمالات . لكنه ينبغي لنا على أقل تقدير أن نستعين بفهم نفسي أقل غموضاً وشمولاً من مفهوم « التبعية » . ولو أننا درسنا الموضوع عن كتب لوجدنا تلك الحاجة إلى التقرب والحماية عند جميع الناس تقريباً . فلا عجب أن نصادف مثل هذا الميل عند العديد من المصابين بالقرحة . وبالتالي يؤخذ على ذلك التفسير أنه غير نوعي بما فيه الكفاية (واذ أعني بالتفسير النوعي ذلك الذي يقوم بشرح ظاهرة محددة ، أو زمرة معينة من الظواهر المميزة . ولا يصح على أي تطبيق آخر يُحذر فيه ، كما لا يلائم ظواهر مغايرة ، ما لم نوفق بينه وبين عناصر مختلفة) . فانت ترى ، والحالة هذه ، أن الميول والانفعالات النفسية التي احصاها فرانز اسكندر محصورة في عدد قليل جداً ، فلا تتناسب قائمة الأسباب النفسية تناسباً مباشراً ووحيد المعنى مع الآثار العضوية التي أسندت إليها . ولا بد إذن من تدخل عامل آخر يزيد الأمور تعقيداً . فعلى أي صعيد يحدث هذا التدخل؟ كل ما حصلنا عليه هو هذه الحقيقة : أن الفسيولوجيا لا علاقة لها إطلاقاً بفهم التعبير وهي قد أضلت حتى تستغني عنه . ونحن يقول فرانز اسكندر في معرض تفسيره لبعض حالات الغص المعوي : « أن العامل النفسي المكبوت (وهو الحاجة الماسة إلى العطاء أو الوفاء ، يعرب عن ذاته من خلال الاسهال الباطني » ، فإن دلالة المرض قد تجاوزت تجاوزاً بعيداً كل صيغة فسيولوجية ممكنة إذ لا يوجد « عطاء أو وفاء » إلا في دنيا العلاقات القائمة بين الكائنات

الانسانية الواعية ، ولا معنى له اطلاقاً بل لا يمكن ترجمته بما يفيد التسلسل
السبيحي القابل للقياس .

وثمة موقف آخر يقفه فرايزر اسكندر عندما يصرح بقوله : « ان
الدراسة الفسيولوجية للمراكز العصبية العليا ، والدراسة النفسية لشخصية
الانسان ثملان وجهين مختلفين للظواهر ذاتها . وبفضل هذه الموازنة
النفسية - الفسيولوجية يمكننا ان نسلك مسلكاً جديداً لننتقل فيه من وجهة
نظر الى أخرى موازية فلا نفعل « الجانب الآخر » . ونستشف هنا الوحدة
الأصلية للكائن الحي والازدواجية الحتمية لوسائل الدراسة فتكون على يقين
ان الجانب النفسي يمكنه الاعراب عن الجانب الفسيولوجي دون ان يحل
احدهما محل الآخر . وتلك هي الحركة الجدلية التي نأخذ بها ، واليها يرجع
الكثير من المؤلفين وبخاصة فون فايسيكير von weizsäcker . والظاهر ان
فرايزر اسكندر لا يأخذ بهذا الاتجاه الجدلي بل يحاول المزج بين الظواهر حتى
يكاد الجانب النفسي يندمج في الجانب الفسيولوجي أو يتعلق به ، حسب
مقتضى الحال . وربما استعان صاحبنا بالمظهر النفسي للمرض حتى يسهل
تغريات الفسيولوجيا أي أن علم النفس يحل مؤقتاً محل الفسيولوجيا التي يصعب
انشاؤها ، ويبدو المظهر النفسي أفضل تعبير ممكن بسبب عدم توافر تعبير آخر .
وقد نحتاج اليوم وغداً وبعد غد ، الى احلال الوصف النفسي للعقد والمركبات
الحركية ، محل ذلك العلم المتعثر في الوظائف العصبية الخاصة بالقشرة الدماغية ،
لكن الغاية التي يرمي اليها فرايزر اسكندر هي بلوغ علم « واقعي » متجانس
فيبدو له ، من هذه الزاوية ، ان الوجه النفسي للظواهر الشمورية ماهر إلا من
قبيل الصدى أو الانعكاس ، وان الواقع في جوهره قائم على الوقائع
الفسيولوجية . كتب يقول : « ان الفسيولوجيا تحدد وظائف الجهاز العصبي

المركزي بمصطلحات تتصل بالزمان والمكان . أما علم النفس فإنه يصطنع تعابير متباينة لتعريف الظواهر النفسية وما هي إلا انعكاس ذاتي للظواهر الفسيولوجية .

ولكن ما قولك في الذاتية لو أنها كانت انشاقاً لنمط جديد من النبنيات ، أصيل كل الأصالة . لكنها مستندة إلى الجهاز العضوي ، بدلاً من أن تكون انعكاساً لحياة البدن ؟ وماذا تقول في الحركة الجدلوية بين الفسيولوجيا والتعبير لو أنها كانت حركة مطردة إلى الأمام ، بدلاً من أن تكون مجرد ذهاب وإياب ؟ ومن حقنا أن نطرح مثل هذه الأسئلة ، والمعروف أن التحليل النفسي (على الأقل في بدايته) كان يعمل الشفاء متعلقاً بالانتقال من حالة المعجز عن التعبير إلى حالة التعبير . فمن وجهة نظر التحليل النفسي ، هناك عالم خاص بالتعبير ، يسمى هذا العلم أني تأييده ودعمه ، ويصعب تبريره إذا اعتبره الظواهر النفسية موازية فقط للظواهر الفسيولوجية .

ومرة قضية أخرى بالغة الأهمية تتصل بفن العلاج . لنفرض أن هناك مرضاً ناجماً عن انفعالات ، لم يستطع المريض الإفصاح عنها وتوجيهها إلى الخارج أو تحويلها إلى نشاط إرادي . أي بعبارة أخرى لنفرض أنه قد حدث لديه كبت لبعض الطاقات النفسية . ماذا يجري لو سمحنا للمريض أن يصرف مبوله في وجهة أخرى ؟ فقد يسبب له إطلاق الميل نزاعاً صريحاً مع بينته ، فلا يسلم من السقم إلا ويلقي به علانية في حال من النزاع والخصومة مع أقرانه . في مثل هذه الحالة ، ربما كان المرض أهون الشرين . أو كان بمثابة « التشوية » مع العصاب التي توفّق بين الفرد والمجتمع . فخير لنا أن نرضي

احد ميولنا بنوبات من فوبيا الربو ، من ان نرتكب عملاً يرد فيه الناس
 جنحة أو اثماً . يبقى علينا إذن بعد شفاء الأعراض الجسمية ان نزيل العصاب
 ذاته ، ولن يتم العلاج إلا على مراحل عديدة . يقول فرانز اسكندر : « ان
 الأعراض العضوية ، مهما كان مصدرها ، غالباً ما تجرّ في أعقابها ميولاً لاشعورية
 تتلف شخص المريض . وطالما استطاعت هذه الأعراض ، من ناحية ثانية ،
 أن تعبّر عن تلك الميول الهدّامة ، فانها تجنب المريض أعراضاً أخرى قد
 تكون أشد وبالاً على الصعيد النفسي . وهذا يطرح الشفاء مسألة جديدة
 وهي أن يجد المريض منفذاً لميول كانت تتمثل حتى الآن بقرائن عضوية . وغالباً
 ما ترى في التهاب القرحة المعوية ، وأقل منها في القرحة المعدية ، أن تحسن
 الحالة الجسمية قد أعقبه تفاقم خطير للأعراض النفسية » : وقد تطرح المسألة
 من جديد ، بل تتحول الى قضية أخرى هي علاقة الفرد بالاجتمع . فما هو
 الخافز أو ما هو الایماز الصادر عن « ثقافة » الفرد ، أو « الأوضاع الاجتماعية »
 أو « القيم الأخلاقية » فجعل أحد الميول يتنمى عن اتجاهه الأصلي لينبج
 بصورة الیمة في غياب الجسد ، بدلاً من أن ينطلق الى الخارج ويؤكد ذاته
 تأكيداً صريحاً ؟ أليكون المريض انساناً يتورد على بيئته ولا يعترف بهذا
 التمرد ؟ أن الرجل المتحضر « السليم » يتقبل عدداً من التواصي والمهرّجات
 دون أن يلمّ به السقم . فهل يعني أن اضطراب جسده يمتص قدرة قد تكون
 وبيلة على الاجتمع ووجهها وجهة أخرى ؟ ومن الواضح إذن ان يتوسع علم
 النفس حتى يشمل قضايا الاجتماع والتعامل بين الناس ، أو لا بد للجانب
 الانساني من علم الطب أن يتم على أقل تقدير بطبيعة الفرد الاجتماعية . ومن
 الباطل أن نقترح « مذهباً » معيناً للتحليل النفسي (بغية حل « الصراعات
 الأساسية » عند الفرد) ما لم تبيّن تلك المنازعات التي تتجسد في أمراضنا
 وندرسها من منبعها وفي أوسع علاقاتها .

الخيلة الإضافية

(راتز « رورشاخ » Rorschach)

يقول مونتaigne : كل بادرة تبدر منك تكشف عن خبيثة نفسك . ونضيف اليوم : أن ادراكك يماثل حركاتك ويكشف أيضاً عن خبيثة نفسك . أي أن شخصيتك تحدّد مألوب ادراكها كما تحدّد حسب حركاتك وتصرفاتك . ولم يقتصر علم النفس المعاصر على القول بأن الادراك لا يقل عن الحركة اقصاحاً عن الفرد . بل أثبت أيضاً أن فعل الادراك تصاحبه دائماً بادرة حركية .

المبدأ هو إذن : « قل لي كيف ترى الأشياء أقل لك من أنت » . وأوضح مثال عليه أو أشهر تطبيق له هو اختبار « رورشاخ » الذي وضع منذ قرابة خمسين عاماً واشتمل على عشر بقع كبيرة من الحبر الرمادي أو الملون احدى صاحبها بعد ثني صفحة الورق فكانت متناظرة فيما بينها . وكل بقعة منها توحى اشكالاً معينة بعض التمييز لكنها لا تصوّر شيئاً واضحاً . ولك أن تمن النظر فيما كيفاً نشاء وأن تغلبها من جميع وجوها وأن تعلق عليها كما يضيّب لك وأن تقول فيها ما توحى اليك من افكار وأنت تشبهها بما تريد . وقتئذ يكون الرائد قد سجلت اجوبتك تسجيلاً دقيقاً وجمع العناصر الرئيسية « لصورتك النفسية » . وما هـ - لذا بالسر ولا بالتجيم وان كانت مظاهر التجربة كفيّلة باستهواء الجمهور الذي تغريه الحوارق ويميل الى اعتبار

العالم النفسي أشبه بالبحر . كل ما يفعله الطبيب هو أن يشرح شرحاً معقولاً تلك التعليقات غير المعقولة التي استلهمتها من الأشكال المعروضة بين يديك . وتؤلف هذه البقع العشر الكبرى التي قمت بتحقيقها وتفسيرها ، عناصر « قضيتك » . حينئذٍ تتضح نواياك ، وتعرف أنت بكل شيء وإن ظننت أنك لم تفعل سوى تخمين بعض الصور الغريبة المماثلة لتلك الرسوم التي تتراءى لك في القبوم العابرة أو تلك الأشكال التي كان يستشفها ليوناردو دافنشي في بقع الجدران البالية . وكأن الأقدار أو « النزوات » الطبيعية قد نصبت لك شركاً أو ما يشبه الشرك ، تضفي عليه معالم شخصيتك ، أو أخص ما تمتاز به من طباع أو ما تتفرد به من حالة نفسية . ومن هذا الاتفاق العجيب نشأت في ذهنك أشكال لا ارادية في ظاهرها ، لكن الوصف الذي تصفها به يكشف عن صلتك بالعالم الخارجي (أو عن هويتك) وعلى نحو أوفى مما تظهره تصرفاتك الارادية . ينجم عن ذلك كله عدد من الرسوم أو مجموعة من صور الحيوان أو جملة من المشاعر المتضاربة تكون أنت صانعها الوحيد . أما البقعة الحبيطة فقد نفقت يدها من كل قبعة ولم تكن إلا وسيلة تعرفتك . وبالتالي يفصل الراصد في أمرك فصلاً عادلاً استناداً إلى ما أتيت به من أقوال . وقد يحزن أولئك الذين يحرسون على أسرارهم ، أو يحرسون على الظهور أمام الناس بأحسن ما يمكنهم الظهور . ولن يخفى على الراصد تحفظهم ولا ارتباكهم ولا سكوتهم . إذ يؤثر ذلك كله في اجوبتهم تأنيراً وانسحاباً وينم عن دخيلتهم . أما أولئك الذين احتاطوا لأمرهم واجابوا اجوبة كاذبة ، فيخيل اليهم أن الحكم الصادر فيهم إنما يفصل في ملكة خيالهم فقط فيحتذرون في مضمون اجوبتهم ، ولا يدور في خلدكم أن الاختبار يحسب حساباً خاصاً لبعض العناصر التي تستعصي على الرقابة الارادية . والفكرة الأصلية عند هرمان رورشاخ هي أنه منذ البداية قد أولى أهمية بالغة لبنية الاجابة الشكلية أو نمط

الادراك ، كالردود العامة أو تجزئة التفاصيل ، أو الانتباه الى الألوان ، أو تخمين الحركة . أما المتحذلقون والحذرون والمخاتلون والمولعون بالكذب والتضليل فما هم من مناص ، لأن الممتنع عن الاعتراف لا يسهه الامتناع عن ادراك الأشياء . ولقد أعد الاختبار حتى يندام كل امرئ متلبساً بفعلته .

والانجاث الاختصاصية التي عقدت لدراسة راتز و رورشاخ ، تعد اليوم بالألوف ، حتى أصبح هذا الاختبار اجراء تقنياً وطيد الأركان تعددت معامله تحديداً دقيقاً . وهو يقتضي تدريباً جاداً وممارسة كثيفة لأن الكفاءة في علم النفس لا ترتجل ارتجالاً . ومن حسن الطالع أن تتطوي هذه العملية على الكثير من الصعوبات التي تثبط من ممة الهواة ، الذين لا حصر لهم ولا هم لهم سوى الوصول الى « وصفات » بسيطة . والحق أن راتز و رورشاخ لا يمكن أن تتداوله جميع الأيدي ببسر وسهولة .

انما الذي يبعث على الدهشة أمام هذا العدد العبد من الآثار التي عكفت على دراسة الجوانب المختلفة لراتز و رورشاخ ، هو أنه لم ينصنف كتاب يذكر في موضوع أسسه النظرية . ولقد كشف ايفالد بوم Ewald Bohm النقباب عن هذه الثغرة ، وتعجل في اقتراح دراسة « غشطاطية » (شكلية) له ، وأسف لعدم توفر باحث واحد طبقت هذا الأسلوب من البحث تطبيقاً جاداً . كيف تنشأ الصورة التي تناو لها التفسير ؟ وكيف حدث عند الشخص المعين ذلك الانتقال من الادراك الى التفسير ؟ وما قيمة مفهوم الاضفاء (القريب من مفهوم « التعبير » ، والمختلف عنه) الذي استخدموه عادة في تحديد مبدأ الاختبار ولم يتوسع أحد في تحليله على الاطلاق ؟ أما ايفالد بوم فقد عمد الى

فكرة « اختيار الانطباعات » ، وهو الاصطفاء الذي يظهر بصورة سلبية من خلال « رقابة » Censure الصور غير المرغوب فيها . أي أنه لا يرى إلا ما يريد أن يراه ، نزولاً عند رغبة تصدر عن إرادة مركزية . لكن مفهوم « الرقابة » التي لا تفكر إلا ما يلائمها تحملنا على الافتراض أنها تتمتع أيضاً بقدرة خفية على ادراك الأشياء وتبميزها والحكم على ما يستحق منها . ولا يعني في هذا الصدد سوى أن نرد القاريء الى صفحات سارتر في كتابه « الوجود والعدم » وفيها يتناول مفهوم الرقابة بالنقد والتحليل . غير أن هذه المسائل ، على أهميتها ، لا تقف حجرة عثرة أمام الممارس . فالأمور النظرية يمكن معالجتها في وقت لاحق . وهو في عمله اليومي لا يباي بكيفية اعداد الاجابات : حبه أن يستند الى قواعد تجريبية تدله مسبقاً على الخصائص النفسية التي تتجاوب عادة مع بنية معينة يشير اليها « البروتوكول » (الملحق) ؛ ويكتفي استقصاء احصائي صرف لوضع هذه القواعد . فاما أن تكون نقطة الانطلاق من عدة « ملاحق » لرورشاخ تبين أوجه شبه واضحة وتكشف عن استعداد نفسي واحد ، وأما ، على العكس من ذلك ، ان يعزل الراصد زمر معينة من الاصابات ثم يستوضح فيما إذا كانت هذه الزمرة متمثلة في بنية ثابتة ونموذجية في اختبار «رورشاخ » . وواضح أن هذه المقارنات التجريبية لا تملك دقة القوانين الفيزيائية ولا يمكن الاستفادة منها والتعويل عليها بصورة آلية بل يبقى نصيب الحدس فيها كبيراً . لكنها توجه التشخيص توجيهاً معيناً ومنظماً بحيث تغدو ممارسة الزائر أقرب الى العمل « التقني » الصرف . فليس من شأن الراصد أن ينظر في نشأة الاجابة ولا في الوسيلة التي توصل بها المريض لينتقل من الادراك الى التفسير ثم الى الصيغة اللفظية للتفسير ، فهو لا يتم اطلاقاً بكل ما يسبق الاجابة لأنها أمور لا تيسر الاحاطة بها احاطة ثابتة . والاجابة عنده هي بمثابة « المادة الأولى » وتبعاً لطريقة محددة يقوم التحليل بعزل خصائصها الأساسية

ونقلها الى البروتوكول « (الملحق) على هيئة رموز أو مصطلحات مختزلة .
يتركز التحليل اذن على الأشكال والبني الواضحة ولا يأبه لوابقها الغامضة ،
وبهذا تكون العملية أقرب الى التطبيق والمراعاة ويصبح الرأى وسيلة غير شخصية
ومن خلالها يتوخى التحليل العملي أن يرسى أحكامه على قواعد عملية .

كان راتز بينه وسيمون Binet et simon يرمي الى قياس الذكاء ،
أما راتز « رور شاخ » فانه لا يستهدف القياس لكنه يريد أن يدعم التشخيص
النفسي بما هو أفضل من القياس الكمي ، ملتزماً بالدقة والحياد في طريقة عملية
تبدو وكأنها هي التي أفضت الى النتائج وأملت على الطبيب الراصد . فاذا ما عهدنا
بملحق واحد من ملاحق « رور شاخ » الى عدد من التقنيين المؤهلين تأهيلاً كافياً ،
نوصلنا الى تعليقات متشابهة بئناً . غير أن التشخيص النفسي عامة هو من
قبيل الانطباع الشخصي ، والتخمين الخاص . والظاهر أن استعمال الراتز
يخفف من تأثير هذا المظهر الحدسي عند عالم النفس ولا يقضي عليه . واملنا
كبير ، على كل حال : ان يكون لأراء الاطباء قاسم مشترك قابل للقياس
الكمي . وقتند يكون بمقدورنا مقارنة النتائج والموازنة بينها ولن تشوبها
شائبة الغرور أو التفنن الفردي . ثم ان عالم النفس ، حين يخضع « اشخاص
تجربته » لمعاينة دقيقة منظمة ، يجعل سلوكهم يكتسب شكلاً موضوعياً في
ملروف متأنلة . وبذلك يحصل على مادة يستطيع ان يتحدث عنها بدقة كافية
كما يستطيع العمل بموجبها استناد الى الوثائق .

ولمنا قادرون على تحليل هذا الاستخدام الكثيف للرواتز بحاجة العلم
الى تحديد موضوعه وتأكيده . ولا يحوز لنا ان نتجاهل بعض الأمور المتعلقة
بالناحية الاجتماعية للطلب ، والتي توضع لنا جانباً هاماً من جوانب طريقة
الاختبارات . وحسبك ان تلقى نظرة تاريخية سريعة حتى تدرك ان اكتشاف

الروايز وتكاثرها قد واكبوا توسع علم النفس في تطبيقاته الاجتماعية . بل لعلنا نستطيع القول والتأكيد بان طريقة الروايز قد فرضت على علم النفس نظراً لصلته المباشرة بالخدمات الاجتماعية التي أمدت اليه .

فقد استقر الرأي ، في أيامنا ، على استشارة الطبيب النفسي في العديد من القرارات التي لم تكن من اختصاصه قبل قرن من الزمان ، سواء في موضوع القربة او التوجيه المهني ، او توزيع العمل داخل المصنع أو صلاحية المرأة للزواج أو مسؤوليته امام القانون او برامته . فها من وثيقة اجتماعية هامة في يومنا هذا إلا قرنت بشهادة طبية أو تقرير من الخبير . وصار عالم النفس (او الطبيب النفسي) مستشاراً عاماً وخبيراً لا يستغني عنه القضاة في اصدار حكمهم . ففي الدول الحديثة ، يعترف القانون بان يكون المذنب انساناً مريضاً . ومن شأن الطبيب ، أو من جملة اختصاصاته ، ان يقرر فيما إذا كان المجرم يستحق السجن أو المشفى . وهذا لا يغير من سلطة الشرائع شيئاً لأن المجتمع ينفذ الشخص غير المسؤول ويندب به تماماً كما يفعل مع المذنب المسؤول . لكن تدخل الطبيب قد يغير من الوضع الشخصي للجاني وقد يعتبره ، عند الاقتضاء ، قابلاً للتوبة والتدابة . بل ربما يبطل المرض ضرورة القصاص ، لأن المرض في حد ذاته ضرب من القصاص . وكمن امريه يُعامل اليوم معاملة المريض وربما كان نصيبه العقاب الصارم فيما مضى من الأيام . بذلك يتوفر للمجتمع ما يشبه راحة الضمير ، فهو لم يعد يعرق السحرة والمسوسين بل راح يُعنى بهم بوصفهم « اناساً شواذ » . أو بتعبير آخر ، كلما ارادت الدولة ان تهدي بهدي العقل ، كانت اميل الى اعتبار الجنوح اثراً من آثار الضلالة الناجبة للعلاج أو « الاصلاح » (ولو كنا على يقين بان وسائل العقاب القديمة لا تزال على حاها في ايامنا لكنها متخفية بحيث ودهاء خلف هذه

المسميات الحديثة) . والثابت في اوضاعنا الاجتماعية الراحنة ان لدينا سجوناً ومشافى وان هناك مذنبين ومرضى وانما نُميز بين اولئك الذين حق عليهم العقاب (لأنهم اصحاء) وبين هؤلاء الذين لا نريد لهم ان يكونوا ضحية مقمهم (لأنهم كانوا فعلاً ضحية اصابتهم) . ومهمة الطبيب ليست بالأمر اليسير وعليه ان يفرق بين السليم والسقيم . والسؤال هنا : هل يملك الطبيب من المعايير ما يتيح له ان يفصل في الأمر ؟ ومع ذلك ، لا بد له من ان يتظاهر كما لو كان يملك حقاً مثل هذه المعايير . فقد يُكلف بتشخيص وهو يعلم ان قرار المحكمة منوط به مباشرة ، فيكون تشخيص الطبيب حكماً قضائياً مسبقاً . وعليه ان يتسم بالوضوح والدقة والثقة والطمأنينة التي هي من خصائص العلم اليقين . فالقاضي يستند الى خبرة العالم ، وعلى هذا العالم ان يعتمد على معرفته الخاصة . فاذا اقتضت هذه المعرفة الى الدعامة العلمية كانت اقرب الى التخمين المتمتع والظن الذي يقبل الاعتراض . فلا غرو والحالة هذه ، ان يسمى الطبيب النفسي المكلف بالتحكيم ، الى ان يلتمس الوسائل التي تعينه على القيام بمثل ذلك التحكيم الهائيد . ولقد وفرت له الروايز سنداً مدعوماً بالآلة ، وكانت له عوناً كبيراً ، فيلقي عليها مسؤوليته ويتخلص من حيرته . وهو لم يعد يتلصص طريقه متردداً ، ولم يعد تشخيصه نتيجة رأي خاص قابل للظن ، لأن معطيات الرايز تؤلف وقائع موضوعية توجه افكاره بأناة ورفق نحو النتائج التي « تقلى » عليه املاء . ويحق للطبيب آتئذ ان يظهر بمظهر الناطق الهائيد بلسان العلم ، كما كان القاضي الناطق الهائيد بلسان القوانين والشرائع . ومن هنا نشأ هذا الاعتقاد الباطل بصواب الرايز كأن الاختبار النفسي قد أسس عملاً سهلاً على غرار القياس الفيزيائي البسيط ، وكان العالم خوفاً من الاسراف في ناحية (إذا هو افصح المجال للتمييز والعقد النفسية والأحقاد) يرقم في الاسراف المقابل (اي يرضع رضوخاً تاماً للنتائج التي

تؤكد ان تكون آلة لأنها نجت عن عملية منتظمة ١ . وبالتالي يكون شأن هذا الخبير شأن القاضي الذي يلجأ الى « التحكم الالهي » أو الاستشارة خشية ان يتأثر حكمه ببعض العوامل الشخصية . وفي ذلك مضية للتفسير الذي لا يستطيع ان يتقدم قيد انملة ، بل يفضل ويزيغ في جميع ما يهدر من جهد بغية تفادي الأحكام الكيفية ، وفي ذلك ايضاً تقييد للعقل وتنازل عن سلطته حتى يتغلب على اعتراض ناشيء من ذاته . واغرب ما في الأمر انك تلقى في هذه الوسيلة الآلية تقاض الضعف ذاتها التي اراد العالم ان يتجنبها . لأن الرائد غالباً ما ينطوي على جميع تلك الضغائن التي انكرها العالم ، فهي تظهر نيابة عنه ، شبه بتلك الآلة التي يحدثنا عنها كافكا في قصته « مدرسة الاصلاح » .

إلا ان الأمور فعلاً لا تذهب هذا المذهب البعيد . واثالم اقصد من كلامي سوى الإشارة الى بعض الاتجاهات والميول والى اسبابها الاجتماعية . والواقع ان الروايز لا تبلغ ابدأ مثل تلك السلطة المطلقة ولا يتغلب العلماء عن حيرتهم وترددتهم بشل تلك السهولة . لا بد لهم أولاً من ان يدركوا حدود الروايز الضيقة كلما ازداد دقة ووضوحاً ، وعليهم إذن ان يضموا مجموعة من الروايز لا يكشف كل منها الا عن جانب واحد من جوانب الشخصية . وهذا العدد العديد من الاختبارات برهان واضح على ضيق مجال كل منها . ولا بد لهم ، ثانياً ، من ان يدركوا عجزهم عن بلوغ الحقيقة القصوى منها تنوعت وجهات نظرهم ، ووسائلهم في التغلب على الصعوبات . وأخيراً ان علماء الحياة يقتنعون عادة بالمعرفة التقريبية ، ولا يريد عالم النفس ان يكون اوفر منهم حظاً . حسب من الناحية العملية ان يصل الى نتائج مقاربة وان يعمل عليها ، اذالم

تكن نسبة الخطأ فيها كبيرة ، حين يتخذ اخطر قراراته . يكفبه التشخيص
و المعتمل ، من اجل اداء خدمات لا يستهان بها .

وإذا ظننت بان الراصد يزول تماماً خلف الآلية الموضوعية للرائز ،
فانت واهم . و افضل الاختصاصيين في اختبار « رورشاخ » هم اول من ينوهون
بالجانب الشخصي الذي ينطوي عليه التشخيص . الرائز وحده لا يفصح عن
شيء ، و التشخيص لا يتم بصورة آلية . وكذلك لا بد من تدخل الراصد ...
لأن « البروتوكول » لا يتجاوب تجاوباً دقيقاً مع كل اشارة واضحة ودقيقة ،
وهذه الدقة امر وهمي . واليك بعض الملاحظات السديدة التي اوردها ايفالد
بوم محذراً العلماء الشباب من اعطاء الرائز مضموناً سحرياً خارقاً . كتب
يقول ، « ليس هذا الاختبار مجرد اجراء آلي ، ولا يمكنك ان ترى في عناصره
الشكلية ما يشبه تفسير « كتاب الأحلام المصري » . بل لعلك لا تجد في علم
الأحلام الموضوعي مثل هذه المفاتيح . فلكل عنصر من عناصر الرائز قيمته
التشخيصية بوصفه احد الأعراض في حالة معينة . وهذه القيمة ليست مقداراً
ثابتاً يصح في جميع الحالات . بل هي ، على العكس من ذلك ، متقلبة من حالة
الى اخرى حسب علاقتها بمجموع الصورة . وحق لكثير من المؤلفين ان ينهبوا
الى هذا الموضوع بقولهم ان « بروتوكول » رورشاخ هو ايضاً كلاً اي
« حشطالط » لا يجوز فصل عناصره للنظر فيها منعزلة . لهذا قال بعض علماء
النفس من اصحاب النزعة الآلية ان الرائز « غير علمي » لأنهم وجدوا مشقة
في تحليل البنية الكلية لتحليل دؤوباً ، و ارادوا بالحقيقة العلمية تلك التي تقرر
دفعة واحدة وبدقة صارمة كما هي الحال في الفيزياء الرياضية . لكننا في علم
النفس لا يتيسر لنا التفكير بلغة الفيزياء . »

وهنا نحن اولاء نعود ثانية الى « دائرة التفسير » التي تحدث عنها ياسبرز
ايضاً في كتابه « علم الأمراض النفسية العام » . فكل جزئية نرصدها ينبغي
لنا ان نقرنها بالمجموع ، ومن ثم نفسر المجموع في ضوء كل مكتب جزئي
جديد . وذلك عمل لا ينتهي (لأن دائرة التفسير لا تغلق ابداً) لكنه نافع
غاية النفع . وبدلاً من ان يزول دور الشارح فانه يزداد شدة وتأثيراً (بمعنى
ان الشارح رجل غير معصوم ، ويعمل على خبرته الخاصة وهو في قرارة نفسه
عرضة للظن والارتباك) . فلا يحق للراصد ان يتجاهل جانب الابداع في
عمله لكنه ابداع لا ينطق عن الهوى ، غايته توضيح ما تتضمن اجوبة الشخص
الذي يرصده من معاني ومعطيات خاصة . وانطلاقاً من هذه المعاني والمعطيات
يستدبط الحبير البنيات الثابتة التي تحدد كياناً نفسياً معيناً . فالرائر يستهدف
الادراك المباشر ، لكن هذا الادراك سرعان ما يزول ويتشوش . اذ ينبغي
للشخص اولاً ان يعرب عما ادرك في اللوحة وان يفسر ما يداخله من شعور
في « اللغة الشائعة » ثم يعلق الراصد في لغة العلم على هذا الحديث « الساذج »
وبالتالي كان التشخيص « ابداعاً » من الدرجة الثانية يقوم على الابداع الاول
المائل في اجابة الشخص . وهذا ما يسمى اليه النقد في نطاق الادب (واعني
به النقد المنحصر الذي يحاول استكشاف ما تتضمنه النصوص المدروسة من
معاني خفية على معرفة الكاتب الراحية) . اضف اني ذلك ان مصطلحات
علم النفس ودلالاتها المتقلبة لا تقل غرابة عن الصيغ المعروفة في لغة النقد ،
لأن المفاهيم العامة المستخدمة في كتابة التشخيص تعتمد الآراء النظرية المختلفة .
ومنذ ان ومجد رائره « رورشاخ » تحولت بمجموعة المصطلحات التي اخذت به
تحولاً كبيراً . كان هرمان رورشاخ يأخذ بتصنيف « يونغ » jung ويشخص
نماذج « الرجوع الذاتي » zésouance intime الى فريقين : الاول يتجه نحو
الخارج extratensif والثاني ينكفيء على ذاته introverti ثم انه بقي اميناً

على التداعي النفسي associatiomiste الذي تلقاه من استاذة اوجين بلويلر
bleuler . ومن بعده استخدم آخرون الرائز بعينه يهديهم الى النماذج التي
وضعها فرويد الشرجي anal . والفوهي oral والتناسلي génital : كذلك
استقصى غيرهم من العلماء (ووجدوا) نماذج بنيوية من خلال الرائز متجاوبة
مع تلك التي جاء بها كريتشمير Ketschmer . واثابين باننا لو عدنا الى
النماذج المدرسية المعروفة (الدموي والصفراوي وما اشبه) لاناساق اليها اختبار
« رور شاخ » . ونحن لا نتعني باللائمة على الرائز بالذات الذي يكشف النقاب
عن حقيقتنا النفسية كما تفعل كل حركة من حركاتنا وكل عبارة نتفوه بها ، انما
نلوم تلك المفاهيم المتباينة التي ننشئها ونستعين بها للافصاح عن هذه الحقيقة :
. وهذا ما يطعن أولئك الذين يتولاهم الجزع إذا عرض لهم راصد غريب
يريد أن ينفذ في قرارة نفوسهم وأن ينقب عن خفاياها وأن يجردهم من مكان
سرتهم ، فالرائز ينم عنهم كما تم عنهم تصرفاتهم . ولكن لا بد هذه الحقيقة
النفسية الواضحة التي تعرض عرضاً تاماً على ملا من الشهود ، من أن تصاغ
وتفسر من قبل هؤلاء الشهود حتى ترقى الى مرتبة العلم الصحيح . الا أن
معرفة الراصد منطقية دائماً على شيء من القسر والالتواء لأنها منحدره من
تصانيف ومقولات شكلية مسبقة الصنع . ففي كل لحظة نحن نقشي جميع
أمرادنا لكننا في لحظة نختلف فيما بيننا بسبب سوء الفهم (فالحياة اليومية ،
بغض النظر عن كل ادعاء علمي ، منطقية دائماً على مثل هذا الفهم القابل للخطأ
وهذا التخمين الذي يتلس سبيله ولكن في ميدان المشاكل الخاصة والعارضة) .
فلو اردنا ان نحتمي انفسنا عن عيون الرقباء ، لكأنت تلتك المذاهب النظرية
المسرفة في انسجامها والتي تزعم الفصل في امرنا ، أحفظ لأسرارنا من كل
ما نحتال به من وسائل التكتيم التي هي أدعى الى الهزل والسخرية ، اننا دائماً

نتردد بين التور والظلمة . اما اولئك الذين يغيظهم (أو يفرحهم) الكشف عن سريرتهم فبوسعنا ان نثبت هم دائما انهم يظنون في الواقع طلي الكتان ، واما اولئك الذين يغيظهم (أو يفرحهم) البقاء في طلي الكتان ، فبوسعنا ان نثبت هم دائما انهم يفضحون ما بأنفسهم ، شاؤوا ام أبوا .

وحول موضوع القناع والتخفي في راي رورشاخ عقد رولان كون Kuhn دراسة ، تقدم لنا نموذجاً بارعاً للمقارنة بين الجزئية التي بثابة العرض والسياق الاجمالي ، ما هو مضمون البحث ؟ يتناول الكتاب ، من جملة ألفي شخص ونيف تم اختبارهم برائز « رورشاخ » ، فئة قليلة لا يتجاوز عددها الواحد والثلاثين مُخَيَّل اليها أنها ترى أقنعة في بعض البقع المعروضة عليها . فما هي البنية النفسية التي تشير اليها هذه الاجابة ؟ وما هو موقف صاحبها من الواقع ؟ ذلك هو الموضوع الذي عكف كون Kuhn على دراسته . وفي بعض الحالات النموذجية ينطلق تحليل المؤلف من الاجابة المعبرة ثم يأخذ بتمحيص سيرة المريض كلها مدلا بذلك على الفائدة التي يمكننا ان نجنيها اذا لم تقتصر على المعطيات التي يوفرها الرائز بل نتخذة دليلا او عوناً من اجل ايضاح او تحليل الظروف او الاوضاع التي عاشها المريض . ومعنى ذلك ان التعليق لا يعتمد فقط على « البروتوكول » بل يتناول مجموعة متنوعة من الوثائق بالاضافة الى الرائز . وتجلى شخصية الطبيب في هذا التعليق بكل ما يتمتع به من احساس مرهف وثقافة عامة ومعرفة فلسفية .

والظاهر ان رولان كون عندما اخذ يدرس القناع من ناحية نفسية استناداً الى اختبار « رورشاخ » ، قد حبس نفسه في اطار منهجي ضيق . وليس في ذلك ابعاف . وانا ارى في هذا التحديد ما يضمن النظام والدقة

في موضوع يمكن ان يخوض فيه المرء من عدة نواحي ، وكل دراسة عامة في هذا المجال لا تخلو من التشتت والغموض . ولا يعني ذلك ان رولان كون لم ينتفع بما اقتبسه من معطيات الاثنوغرافيا (علم الاجناس البشرية) وفريخ الاساطير وكذلك التاريخ الادبي . كل ما في الامر انه اورد هذه المعطيات في بحثه بوصفها معرفة اضافية بعد ان اوضح ، في نطاق اختصاصه ، جملة من الوقائع الاولى .

ولقد عالج المؤلف ادراك الشكل المنقنع في احدى لوحات الرائز كاحدى المعطيات « الاصلية » . وكانت غاستون باشلار Bachelard في مقدمته الرائعة للكتاب قد نوه باهمية الدراسة الفينومولوجية للقناع السقي لا تنطلق من القناع الراقعي (مشيراً بذلك الى الرغبة العادية المعروفة في التخفي وهي لا تستند الى جدلية غنية) بل تنطلق من اقنعة وهمية وضمنية اخذت تؤثر في روع المريض . حينئذ نستطيع ان نفلس لمس اليد ما يخامر الشخص من رغبة في القناع (او تخوف منه) ، ومحاولة الناشئة في الاستعانة به . والى جانب الرغبات الحائلة في التخفي هناك هواجس خفيفة لا يلح عليها « باشلار » خلافاً لـ رولان كون الذي يتناولها بالتحليل الدقيق . فالقناع انما يعني الجزع والاغراء على حد سواء ، ينكره الشخص ويهابه ، لكنه لا يقوى على التخلي عنه . بل يشيء من لقاء ذاته صوراً مقنعة ، الغاية منها ان يدخل الروع في قرارة نفسه وان يفتن هذه المناسبة للتغلب على خوفه .

والظاهرة التي يدرسها رائز « رورشاخ » تقع على تلك التخوم الغامضة التي لا يميز فيها الشخص تمييزاً واضحاً بين صورته الذاتية وبين الصورة التي يقدمها له العالم الخارجي . وحينئذ ينبغي لنا ان نعطى مفهوم « الاضفاء » Projection معنى مزدوجاً : فالصورة التي عثرت عليها في البقعة هي ذاتي

كما تم اختفاؤها على العالم الخارجي . لكنها أيضاً صورة العالم الخارجي التي اسقطت على قرارة نفسي ، وبالتالي يحق لنا القول : أن عوامل الاندماج والمطابقة تتداخل هنا مع عامل الضياع ، ولن يسهل علينا التفريق بين ما هو خاص بالشخص ، وما هو خاص بالعالم الذي يتعامل معه . وفي هذه الحالة ، يترامى لنا واقع معقد يزول فيه التمييز بين الذاتي والموضوعي ويبدو الشخص عاجزاً عن الانفصال عما يحيط به . فادراك الصورة المقنعة (أو انشاؤها) يتضمن إذن دلالة ملتبسة : انه يعني بداية سلوك التخفي يستخدم فيه الشخص القناع الذي تختبئ ، كما يعني أيضاً علاقته بالعالم الخارجي فلا تظهر الذات بل الآخر . هذا القناع الذي اكتشفته في البقعة هل أضعه ضمناً على وجهي ؟ أم أنه هو الوجه المكشور الذي يردني من العالم الخارجي المائل أمامي ؟ هل هو نسخة مني وانعكاس لوجهي ؟ أم هو شريك اصطفيه وأقف منه موقف العدا ؟

كذلك تتحدد بعض المواقف النفسية الأساسية التي تتجاوب تجاوباً وثيقاً مع طريقة الإدراك . ويبدو لنا - من خلال تحليل كون - ان المقولات « الشكلية » في راز « رورشاخ » تنطوي على دلالات وجودية في غاية الدقة . إذ يشير المؤلف الى ان العلاقة بالصورة المدركة تتحول بتحول نمط الإدراك . والذي يبدو لنا في الظاهر أنه تغيير بسيط بعالم الصورة هو أيضاً تغيير بالانطباع الذي تثبته ويعانيه الشخص . فاذا رأى القناع في مجموع الصورة ، حاول دائماً أن يطابق بين الصورة المدركة وبين وجهه مطابقة سحرية عجيبة . لكنه إذا رأى القناع في بعض جزئيات اللوحة ، كانت معناه وجود علاقة بالواقع أقرب الى الموضوعية والعقلانية . فيشعر الشخص أنه يختلف عن القناع الذي ادركه ، فيسمى الى اقصاده وتجنب خطره ، ويبعده عن نفسه أو يجعله يراجع الفهري ...

علم النفس المعاصر ينفر من مفهوم « الأعماق » ، فإذا ما عرض له أسرع إلى ملئه وبسطه فوق سطح واضح البينة سهل التفسير . فهو من حيث المبدأ لا يعترف بوجود الأسرار أو الظلال القائمة . لكنه إذا حلى سلوك الناس اعترضت سبيله الظاهرة التالية وهي : ان الإنسان كائن غريب يسعى دائماً إلى التستر خلف القناع والافادة من سحر التكتم والاختفاء . وقدل انجاث كوت Kuhn - وكذلك انجاث فرويد وبمجموع علم النفس المعاصر - على ان الإنسان ، حين يحياه رغبة العالم النفسي في التوضيح والابانة ، يخضع دائماً إلى رغبته المهمة في اللجوء إلى الغموض والفوض في الأعماق ، وان كان على يقين بان الراصد يذكر حقيقة هذه الأغوار . فهو يتشبث بها كما لو كان يملك كنزاً وهياً . كل ما يرجو هو أن يتصرف بمظهره بحرية مطلقة : وأن ينظم كما يهوى كيفية وجوده وغيابه ، وان يخفي عن نفسه حقيقته الذاتية ، وان يؤمن بوجود هاوية حقيقة في عالمه الداخلي ، ولو كان تصرفه هذا ضرباً من العبث . ومهما ندد الراصد بهذه الرغبة التي تجعلنا نلوذ « بالأعماق » ووصفها بالسلوك البعيد عن الموضوعية والعقل ، فان هذا الخلم يبقى كامناً في جوارحنا ، مما يوفر لنا مادة غزيرة لدراسة الأحلام .

III

التحليل النفسي والأدب

١ - التحليل النفسي والأدب

في عام ١٩٠٧ نشر فرويد مقالته حول « الهذيان والأحلام في رواية » غراديفا ، للكاتب الدانمركي جاكسن Jensen وصدرت هذه الدراسة في الكراسة الأولى من أبحاثه « في علم النفس التطبيقي » . وكان التحليل النفسي قد عمد إلى الآثار الأدبية منذ نشأته يوم كان لا يزال يهيء المقومات الأساسية لنظريته . ولم تكن غايته وقتئذ أن يقصر النهج التحليلي على النقد الأدبي فقط : وأكبر الظن أن فرويد قد أراد من وراء ذلك أن يتقدم بأدلة جديدة على صحة نظريته . فقد بدأ بشرح مرض المستيريائيم انتقل إلى دراسة الأحلام وزلات اللسان والمزاج والجنسية ، فتوصل إلى إنشاء نظرية موحدة قابلة للتنقيح يمكن تطبيقها مباشرة ، فيما يزعم على الإنسان السليم وكذلك على المريض بالعصاب névrose . وسرعان ما اعتقد أصحاب التحليل النفسي (وعلى رأسهم فرويد) أنهم قد بلغوا شأواً بعيداً في مضمار المعرفة ، وأنهم يستطيعون إجراء تفسير شامل لجميع مظاهر الثقافة . وجهدوا في إثبات فائدة منهجهم وامكان استخدامه استخداماً ناجحاً في كل الميادين التي تتطلب ، فيما يبدو ، شرحاً نفسياً : كآثار الفنية والأساطير والديانات والحياة الاجتماعية للأقوام البدائية ، وكذلك الحياة اليومية عند الشعوب المتحضرة . فليس يوسع أي نشاط إنساني أو أية مؤسسة عامة أو أي إنتاج خيالي أن يستعصي ، من حيث المبدأ ، على ذلك العلم الذي يرجع صعداً إلى منابع السلوك الإنساني .

ونشأة المواقف والرغبات ، ويزعم أنه خلق أكثر من غيره من العلوم بمعرفة كل ما يحفز الناس إلى العمل .

وفي روايه الدنماركي جانسن المسماة « غراديفا » Gradiva قصا لك أنحلام كثيرة مبثوثة في شتى صفحات الكتاب . فيبدأ فرويد بإقامة البرهان على أن هذه الأحلام قابلة للتحليل النفسي وأنها تتوالى كما لو أن الكاتب الروائي قد اطلع ببصيرته على كيفية حدوثها وفق الصورة التي شرحها فرويد في في مجلته « علم المتنامات » الصادر في عام ١٩٠٠ ، فهذه القصة وما يراكبها من خيال ، إنما تنهض دليلاً على صحة علم النفس : وتلك شهادة ثمينة ينتقي فيها كل نواظر مسبق لأن جانسن لم يطلع على مؤلفات فرويد وعرف مع ذلك كيف يقيم العلاقة بين صور الأحلام وبين الرغبات المستترة . هذه العلاقة تساعد بأن واحد على كشف المواقف وإخفائها ، وكان فرويد قد ألح عليها إلحاحاً شديداً . وبذلك يلقي التحليل النفسي مزيداً من الدعم والتأييد ويثبت قيمته « الاجرائية » في مضار هو أبعد ما يكون عن الفحص السريري للأمراض العصبية . وبالتالي تكون الفائدة قمة مشتركة بين الأدب وعلم النفس . كذلك الأمر حين أراد فرويد في فترة لاحقة أن يطبق الطريقة بعينها على قضايا علم الإنسان (انتروبولوجيا) وعلم الاجتماع وراح يثبت أن التحليل النفسي قادر على إلقاء ضوء جديد على تطور المجتمع وأزمة الحضارة المعاصرة . وكان فرويد في أثناء ذلك يقبس من علم الاجتماع وعلم اللغات (انتروبولوجيا) مفاهيم يدرجها في نظرية التحليل النفسي . فصورة « المشيرة البدائية » « horde primitive » التي يراها بعض الاختصاصيين في أيامنا بعيدة الاحتمال (لم تعد عنده من الأمور التي تحتاج إلى الشرح والبرهان بل غدت في نظره المبدأ القديم لشرح « نيو النوع ») للفاخرة الأوديبية وهي مذمومة

تتكرر في حياة كل فرد من الأفراد (إبان تطوره الخاص) . فالتحليل النفسي عندما أخذ يلتبس التطبيقات خارج نطاقه (المحصور في أمراض المستعيرين والعصاب) لم يقتصر على تقديم الشروح واقتراح التفاسير ، بل راح يقتطع لنفسه مادة ينتفع بها في بناء صرحه . فازداد ثراء ومعرفة بقدر ما ألقى من الأضواء الكاشفة على الموضوعات التي لا تنتمي إليه .

فإذا تساءلنا عن مساهمة التحليل النفسي في مضمار النقد الأدبي ، وجدنا أنفسنا مسوقين إلى أن نمكس السؤال ونقول : ما هي العناصر التي أمكن لتحليل النفسي في فترة نشوئه أن يقتبسها من الأدب وأن يتمثلها في بنيته النظرية . فإذا كان الأدب ، ولو على نطاق ضيق ، أحد أركان التحليل النفسي ، فإن هذا الأخير حين يندو أداة من أدوات النقد ، إنما يرد إلى الأدب أمانته ولن يكون دخيلاً عليه (كما قيل أحياناً) . لكنه ، من ناحية ثانية ، قد لا يحق له أن يقتصب مكانه المعرفة العلمية ، كما يفعل في الأغلب ، لأنه يتحدث حينئذ في لغة الأدب ولا يدري :

وربما كان من العبث أن نتكرر على التحليل النفسي تلك الأصالة الفكرية التي قام عليها . والحق أنه ما من تيار فكري إلا وجدنا له في التاريخ سوابق وأصولاً ورواداً . ولو أننا اعتمدنا النظر في معظم المذاهب الثورية لألفيناها في الأغلب تنظم تنظيماً جريئاً وجديداً بعض العناصر السابقة والمتناثرة في شتى حقول الثقافة .

والتواقع أن التحليل النفسي قد نشأ في بيئة فكرية كان يتعذر فيها فصل الأدب عن مجموعة المفاهيم العلمية والآراء المتداولة حول العلم . ثم إن هذه

الآراء التي ذهبت مذهباً معاكساً للفلسفات الميتافيزيقائية ، كانت قد صيغت في درجة واسعة من العمومية بحيث غدت بمثابة الفلسفة البديلة . ونحن لن نبالغ ابداً في تقدير الأصداء البعيدة التي أحدثتها نظرية داروين ، في البلاد الناطقة باللغة الألمانية) وبخاصة على النحو الذي عرضها به الألماني هاينرل Harckel . فقد ألع الناس وقتئذٍ بالعلم ولماً شديداً ، وبلغ من إعجابهم بمذهب التطور أن قال أحد النقاد وهو الفرنسي فردينان برونتير Brunetiere ان اول ما يجب على المعرفة الأدبية هو ان تضع تاريخاً لتطور الانواع الأدبية . واستخدمت نظرية التطور في آثار فرويد كقاعدة تاريخية امتدت فوقه دراسة نفسية للعواطف في حال نشوئها وتطورها ، فقد عزم فرويد على ان يستكمل في الميدان النفسي تلك الثورة العارمة (الشبيهة بثورة كوبرنيكوس) التي نهض بها داروين في مضمار علم الحيوان واراد ان يسبر اغوار المعرفة ولو كان في ذلك ماس بغرور الانسان وصلفه . ثم اضيفت فكرة اللاشعور الى نظرية داروين وذلك في اعقاب حكاية الموليعة بصعب شرحها . فانت تعلم الاثر الذي أحدثته فكرة اللاشعور في الأبحاث النفسية التي جاء بها اتباع جانسنوس Jansénius وكذلك في آراء لايبنتز Leibnitz . وهي لم تغب عن خاطر الفلاسفة في القرن الثامن عشر بل تجلّت بجلاء اوضح عند خصومهم ، واعني بهم الرومانسيين الألمان ، ثم شوبنهاور وفون هارتمان Von Hartmann ونيتشة Nietzsche . واخيراً ، ولموال القرن التاسع عشر تردد ذكر اللاشعور أو ما تحت الشعور ، على لسان الأطباء وعلماء النفس ممن عكفوا على دراسة ظواهر التنويم وازدواج الحياة النفسية واضطراب شخصية الانسان حتى قيل بحق ان التحليل النفسي هو احدى القيم الشاغرة التي بلغها الأدب الرومانسي في القرن التاسع عشر ، لكنه ينبغي لنا ان نضيف مباشرة قولنا : ان « رومانسية » فرويد قد طوقت في اطار صلب

من العقلانية الوضعية ، بل أننا نرى فيها مزاجاً من الآراء لا يخلو من الدهشة والفرابة ، يسير فيها التفاؤل العلمي (أي الاعتقاد بتقدم العلوم ونمو المعارف) جنباً الى جنب مع التشاؤم الفيزيائي (القائل بأن الدوافع الأساسية التي تحمل الانسان على العمل والتصرف هي مجموعة من القوى الغامضة العشواء البهيمية والجنحة والعنفية ...) فوضوح الرؤية عند الانسان أمر ممكن لكن الكائنات في قراراتها لا تعتمد على العقل . وليس من الثابت أن تكون الحياة دائماً طرفاً رابحاً في ذلك الصراع من أجل البقاء . هذه النظرة الى العالم هي في حقيقة أمرها ، إحدى خصائص النزعة الوضعية التي اعتبرت الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر : وعقيدة فرويد تشبه شياً كبيراً تلك العقيدة التي حدثت بالمفكر رومان Renan الى القول : قد تكون الحقيقة في جوهرها أمراً يدعو الى الألم ، (مما أثار سخط الشاعر الشاب كلوديل Claudel واستنكاره الشديد) .

وربما دالمال بنا الحديث حول هذا المزاج الغريب الذي يضم بأن واحد فرصة الاكتشاف العلمي من جهة ، والشعور الفاجع الذي يسببه الوجه المظلم الكئيب للحقيقة المكشوفة من جهة ثانية . وقد نكون هنا أقرب الى تلك النزعة الصوفية المتشائمة والمطمئنة - التي ترى الشر في الكون وتمعجز عن نبيه - وهي التي ملحت بيمسها عدداً كبيراً من المؤلفات الصادرة في نهاية القرن الماضي . وحسبنا الإشارة الى الجوّ الذي ظهرت فيه ، النزعة الطبيعية ، naturalisme في الأدب . لكن فرويد أبداً كان الاغراء لا يستسلم مثل هذه الفتنة المريرة . فهو قبل كل شيء طبيب يمارس مهنته ولا يصير على البقاء مكتوف اليدين بل يريد أن يتوفّق في شفاء مرضاه . وعلى العلم أن يأخذ بيد الانسان وأن يمنحه مزيداً من القدرة والكفاءة ، كذلك لا بد للمعرفة النظرية التي

عكفت على درس المشكلات والصعوبات والعوائق التي تعترض سبيل البشر من أن يسمو صرحها في خدمة غاية عملية هي الوصول إلى الدواء المفيد الناجع. والتحليل النفسي الذي أطلع على أهمية الفرائز وخطورتها ، إنما يسمي إلى تحويلها وتثقيفها وإصلاحها والتحليل عليها حتى يتكيف الفرد مع طبيعته وثقافته . حينئذ قد نشأ وحدة في الحياة - هي وحدة الكائن الذي يتمتع بالطاقة الحيوية والمعرفة على حد سواء - فتخف فيها وطأة التناقض المرقق - الذي ألحنا إليه - بين وضوح المعرفة العقلانية وبين الغموض الخيف لتلك الطاقة التي اكتشفها العلم في قرارة الأشياء .

أوضح ما يميز فلسفة فرويد في نهجها الفكري ، هو هذا التمزق الذي يباعد بين الإلزام العلمي المتفائل من جهة ، وبين حقيقة الفرائز الرهيبة من جهة ثانية ، ولا بد لهذا التمزق من أن يزول ويتجاوز ذاته بفضل الممارسة العملية . وهنا لا يسعنا التفاوض عن أوجه الشبه التي تجمع بين البنية الفكرية لكل من فرويد وماركس : لقد أراد الاثنان أن يقوموا بعمل ما في مضمار العلم وسعياً إلى اكتشاف القاعدة الأساسية في أعماق الفرد والمجتمع ، فهي عندهما أمر خفي وفي غاية الخطورة لأنها الجوهر أو المادة الأولى التي تبيح للإنسان أن يتصل بأقرانه وبيئته . وتبين لكل من فرويد وماركس أن خلف البنى الفوقية الوهمية ، هناك ركيزة بسيطة وعامة ، قد تكون دينية في ظاهرها . ألا وهي الحاجة بمعناها المعاشي والجنسي . ورأى الرجلان أن حضارة القرن التاسع عشر قد أخطأت حين أرادت أن تفضل الإنسان الخاضع للحاجة (المعاشية والجنسية) فعرضت عليه حلولاً كاذبة فلم تشبع رغباته البدائية ولم تساعد على التحول (أو التصعيد ، كما يقول فرويد) بل على العكس من ذلك فرضت عليه أنواناً من الحرمان ومنعه من تلبية حاجاته والتي ظلت

محافظة على خسوتها الأولى، فاستبقت قدرتها الرهيبية على الافساد والتفويض بدلاً من أن تتطور وقمت على ساحتها خلف تلك الغلالة الرقيقة التي يتظاهرها العالم « المتحضر ». كان على الرجلين أن يندادوا بهذا التناقض الفاضح بين جوهر الانسان ونظاره: بين المراتب العليا (النفسية والاجتماعية) وبين « القوى الحقيقية » في الأعماق، بين الشعور الواضح وبين الغرائز اللاشعورية. فكان من الضرورة بمكان أن يحدث تغيير ما في الفرد والمجتمع. ولا يهدف الرجلان من وراء ذلك أن تطلق الغرائز من عقلاها وأن تكون لها اليد العليا، ولا يريدان للمجتمع أن يكون أداة طبيعة لا شباع الحاجات البهيمية الأولى. بل كفا يريدان للغرائز والحاجات أن ترقى بعد تلبيتها فوق المطالب البدائية وان يتمكن الانسان من ادراك حالة الملاء (واكاد أقول مع اللاهوتيين « البليروم » أي الحالة النهائية بدلاً من التمزق . وبذلك ترى كيف امكثنا ان نساير الماركسية والفرويدية في بعض مسيرتها المشتركة ، وان نصفها بنفس المصطلحات والتعابير ، وافضى بنا الحديث ، كما هو متوقع ، الى تعابير دينية ذات دلالة دينوية :

وطالما كنا في صدد موضوعات دينية اكتسبت دلالة دينوية فلن يفوتني الكلام عن نص تأثر به فرويد تأثيراً عظيماً وقال عنه في « سيرة حياته » انه مهد له السبيل الى دراسة الطب . كان صاحبنا قبيل تخرجه من المدرسة الثانوية قد وقع على صفحة تصف الطبيعة ، وتوهم انها بقلم الشاعر غوته Goethe . والحق ان هذا النص المعروف الذي استشهد به هابكل Haeckel في مستهل كتابه « التاريخ الطبيعي للخلق » لم يكن بقلم غوته بل بقلم اللاهوتي السويسري توبلر Töpler .

ولا بأس من القاء نظرة على هذا النص الذي اشتهر بفضل ما استد اليه من نسبة خاطئة. والفلسفة الطبيعية المتناثرة فيه قد اصطفت بصيغة اسطورية ، ووردت فيه تعابير متناقضة تحملنا على الاعتقاد بان الانسان مغمور في احضان الطبيعة خاضع لمشيئتها ، لكن تفكيره الواعي يفصله عنها ويجعله عاجزاً عن ادراك الأسرار الغامضة التي تتطوي عليها الحياة العضوية . يقول النص :

« هذه الطبيعة تحيط بنا من كل جانب وتستوعبنا استيعاباً تاماً ، فلا نستطيع الافلات منها . كما لا نقوى على سير اعوارها . وهي تدفعنا بحركتها الدائبة . على غير علم منا ، ونغمرنا في قيادها حتى يبلغ منا الاعياء كل مبلغ فتتحرور من قبضتها .

وهي ما تزال تشمي . كائنات جديدة لا ينضب معينها . فالواقع الراهن لم يكن من قبل . والماضي لن يعود اطلاقاً . كل ما فيها مستحدث جديد ، وإن ملئت طاقته الأماسية على حالها .

ونحن رقع في احسانها لكننا اغراب عليها . تبتنا شجونها في كل لحظة لكنها لا تكتف لنا من مكامر سرها . ونبذل جهداً لتغلب عليها ، ولكن لا قبل لنا بها .

أو كما قال الشاعر اللاتيني : « فيها نعيش وفيها نتحرك » . وانت ترى في هذا النص صورة للطبيعة الحاضرة التي لها ملء الحضور لكنها لا تزال مستعصية على الانسان . قوتها الخلافة متميزة باسمى درجات الفهم والمنطق لكن عقلنا لا يرقى اليها . فهي تخدعنا وتهدينا على حد سواء كل ذلك بوحى منها اغلق علينا ادراكه . وهي من خلalna تسعى الى بلوغ ما تتطلع اليه من اهداف ومقاصد . ويستأنف النص :

« انها تخلق الحاجات ولا تستقر على حال . وكل حاجة نعمة من نعماتها سرعان ما تستوفي وسرعان ما تعود ثانية الى الوجود . وإذا هي انشأت حاجة أخرى كانت منبعاً جديداً من منابع النعمة ، لكنها لا تلبث ان تبلغ للتوازن ... »

كان بودنا ان نعرض للنص بتمامه ، وإن نعقد الموازنات لشدة ما نرى

من تجاوب واضح اكيد بين الحماس الغنائي الوارد في هذا النص المكتوب في عام ١٧٨٠ ، وبين التأملات التي جاء بها فرويد في مبحثه المسمى « ميثا سيكولوجي » (علم النفس الغوي) . ويقول لودفيج بنسفانغر Binswanger ان تفكير فرويد رغم جميع خصائصه الوهمية قد بقي في قراراته خاضعاً لتأثير تلك الصور الكبرى التي وضعت الطاقة الطبيعية ، واشاد بها الفلاسفة والشعراء الألمان في مطلع القرن التاسع عشر وكذلك اتباعهم الرومانسيون . بل يذهب بنسفانغر الى الرأي ان فرويد قد ظل طوال حياته وفي هذا النص الذي اطلع عليه في صدر شبابه . فلم يتحول قيد اخلة عن ذلك التبجيل المقدس الذي خص به الطبيعة اسطورية ذات الحول والفضول . لكنها خفية مجهولة .

ولم تكن الطبيعة التي اشاد بها كوبرل بعيدة عن تلك التي حدثنا عنها ديدرو Diderot في مقالته « احلام دالامير » D'Alemdert . وكان فرويد شديد الاعجاب بالكاتب الفرنسي وقد شكر له صراحته عندما عالج واقع الرغبات والفراغ . ويذكره فرويد في العديد من المناسبات ان نظرية عقدة « اوديب » Oedipe بكاملها ماثلة بصورة مسبقة في هذه الطور التي حررها ديدرو وقال فيها :

« لو اننا ابقينا الشاب البدائي عن سجيته فاحتفظ برعونه وضم بين جوارحه ملبس الوليد الى عنف شهوات الرجل البالغ . لفتك بابيه وضاجع له » .

ويمكنك ان تطالع هذه الفقرة في الموسوعة الفرنسية ايضاً وفي المقالة التي خصها ديدرو بفلسفة هوبز Hobbes . والعبارة التي بدت لفرويد صورة مسبقة لنظريته هي بالفعل تعليق على قول الفيلسوف الانكليزي : « يتصرف الرجل الشرير تصرف الغلام الذي بلغ أشده » ، او تصرف الرجل الذي

لا يزال به اثر من رعونة الأطفال . فالإنسان الشرير أشبه بالطفل الذي يبلغ
اشته . وبذلك ترى ان فرويد و بوليف لم يكونا اول من انكر على
الطفولة برأيتها .

تلك النظرة الموجزة التي القيناها على المصادر الفلسفية والأدبية
لتفكير فرويد (أو سياقه) اثبتت لنا ان نعيد الى ذهن القاريء بعض
الجوانب الأساسية في علم النفس لديه .

ولسوف ندقق في هذه الجوانب بعد ان ننظر في اهداف التحليل
النفسي ومقاصده (ومن باب أولى مقاصد فرويد بالذات) . وجددير بنا ،
باديء ذي بدء ، ان نشير الى رغبة فرويد في اخضاع الفنون جميعاً لقراءة
وضعية positiviste وعقلانية (واكاد اقول تقليدية) .

واحق ان فرويد قد صرح في عدة مناسبات عن تقديره البالغ
للكتاب والفنانين من مهدوا السبيل لنشأة تحليله النفسي . لكنه اكد دائماً
البعد الفاصل بينه وبينهم ، والحق على استبقاء هذا البعد حفاظاً على ذلك
لأطباع العلمي لأبحاثه . وغالباً ما وردت على السنة النقاد تلك الملاحظة التي
ابداها صاحبنا يوم احتفلوا بذكرى مرور سبعين عاماً على ولادته ، فحياته
أحد الخطباء بقوله أنه مكتشف اللا شعور ورد عليه فرويد قائلاً : « بل
الشعراء والفلاسفة هم الذين اكتشفوا اللا شعور من قبلي » أما أنا فقد انشأت
المشجع العلمي الكفيل بدراسته . وهذه عبارة في غاية الأهمية ومن عدة
وجه . فإذا اتفق لنا ان نرى في التحليل النفسي منهجاً يرمي الى الاعلاء
من شأن اللا شعور و « اللا معقول » ، لكانت تلك الملاحظة قيمة بتذكيرة

ان مدار البحث عند فرويد لم يكن فقط اثبات اللا شعور ولا اظهار أوليته ولا المطالبة بحقه اللا محدود في التعبير ، بل أن الذي حرص عليه فرويد كل الحرص هو اخضاع اللا شعور لاستقصاء منهجي وجمع أكبر كمية ممكنة من المعرفة العقلانية في صدده . أي أن اللا شعور ، بوصفه إحدى المعطيات الانسانية العامة ، يجب عليه أن يمثل في حفرة الشعور المنشئ الموضوعية الذي مع ذلك لا يجعل من ذاته حكماً . وللمرة الأولى ، لا يريد الشعور ان يقضي على الشهوات . كل مه ان يرعى حرماتها وان يلقي عليها بعض الأضواء . لقد تأكد فرويد من وجود ذلك الجانب المظلم في حياة الفرد النفسية ، فعزم على توضيحه وشرح بنيته . وهو لم يقصد الى نشره وبسط نفوذه ، بل الى تقليص ساحته بعد ان يدرك ادراكاً واضحاً تلك الجوانب الخفية من شخصية الانسان .

وقصارى القول ، كل ما يريد فرويد هو ان ينشئ قولاً علمياً جلياً يتناول هو اجس اللا شعور الغامضة وبالعالم ذلك الصراع النفسي القابع في اعماق الصمت والظلام . فهو يريد ان يسمعننا ما خفي علينا في حياتنا النفسية . وفي المقارنة بين العلم والفن تتحدد معالم كل منهما على نحو متبادل . اما الشعراء فهم يردون لنا قصة الفرائز في لغة بليغة ساحرة ، لكنهم لا يفصحون عن ما هيتها . وهم ينفرون للعالم مادة ممتازة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويراً مؤثراً ويكسبونها دلالة شاملة . فالأدب يتقدم بالنماذج العامة التي تفتتح بها مصطلحات التحليل النفسي . وثمة مفاهيم كالدلرجية ، (الولع بالذات) و (الصادية) (التمتع بعذاب الآخرين) و (المازوشية) (تعذيب الذات) وعقدة (اوديب) ، كل هذه الأمور لا يدركها الناس حتى الادراك مالم ينطلقوا من الأسطورة أو المؤلف أو الأثر الأدبي الذين اشتهروا بهذا النمط

المعين من السلوك . فيكون موقع الكلام الشعري في تلك المنطقة المتوسطة التي تفصل بين العالم وبين تلك الطبيعة النفسية المجهولة التي لا بد لنا من قسـير اندفاعاتها . وليس الشاعر إلا بمثابة الرجل الذي تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه . ولقد ذهب ، أكثر من أي انسان آخر ، القدرة على وصف حياته العائنية . وهذا الامتياز يجعل منه ، في رأي فرويد ، صلة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة . ولقد اتاه الله هذه الخبرة لأنه استطاع ان يتغلب (تغلباً مؤقتاً أو دائماً) على بعض الغرائز الداخلية ، فكان اقرب الى « متابع الاشعور » من أي شخص آخر اقل منه موهبة . ولقد حياء الله بقوة البيان الى حـدد السحر والكيـال ، فاستطاع ان يبسط امامنا وفي صيغة تصويرية تلك المعاني التي يتناولها العالم انفسـي في جلاء العلم ووضوحه ، بوصفه المالك الوحيد للحقائق المنطقية الاستدلالية .

وهل في ذلك غضاظه على الشعراء ؟ اجل . لأن هذا التفوق الممنوح للقول العلمي وهذا الرأي الذي يقصر الشاعر على تزويد العلم « بـادة اولى » غامضة يتناولها بالتفسير ، كل هذا ينطوي على موقف ينقض من الكلام الشعري ويرفع من شأن علم النفس ولغته القائمة على المحاكاة والتمحيص . من وجهة النظر هذه ، ليس الشاعر إلا انساناً يبدع الأحلام والرؤى ، مثله في ذلك مثل الفرد الحالم ، أو المصاب بالهذيان أو أي فرد آخر . ولـسنا نجد مزيداً من العزاء والسـلوان إذ قيل لنا بان التحليل النفسي قد يـرد الفن من رونقه وبهائه ، لكنه يضفي على وجوده اليومي بأسره مسحة شاملة من الشعر . فهو يحدثنا على طريقته عن شعر « ينظمه الناس جميعاً » ، لأنهم يترسلون الى احلامهم ويستأنسون بها .

وللغضبية جانب آخر . فالشعراء أنفسهم قد أعلنوا على الملأ أنهم إنما يعبرون عن تجاهل النفس . ولقد ارتضوا لأنفسهم ، وبإله إرادتهم ، ألا يكونوا سوى الأداة التي تحتازها تفحات علوية من قدرة خفية مجهولة . ولقد طاب لهم أن يعرفوا الشعر بقوهم أنه الكلمة التي ينطق بها انسان واحد بلسان غيره . فقال فيكتور هوغو : « إن حدثتك عن ذاتي ، أفضيت ما في ذاتك » . كيف لا ترى هذا ؟ أيها الغبي الذي تتوهم اني غريب عنك » . كذلك رأى اندره برتوتون أن : « الميزة الأصلية التي تميزت بها السريالية هي اعلانها مساواة الناس الأصمعاء جميعاً في التعبير عن رسالة اللاشعور . وأن هذه الرسالة ، كما أكدت مراراً ، هي تراث مشترك يحق لأي فرد أن يطالب بنصيبه منه » . فلم بفعل فرويد سوى أنه اعتبر الشاعر (وخاصة الرومانسي) كما يرون الشاعر أن يعتبره الناس . فإذا كان مجرد صوت ومن أصوات الطبيعة ، فكأن عالم النفس في شيء من التدبير والفظنة أن يطبق على اللغة الشعرية مناهج الفحص والتنقيب التي اختص بها والتي يراها وثيقة الصلة بعلوم الطبيعة .

وعندما يتناول التحليل بمنهج العقلاني دراسة الأحلام والعصاب - وهو اجس الشعراء - فهو في واقع الأمر ، اقرب الى الشرح والترجمة . غايته ان ينتقل من لغة الى أخرى ، أي من لغة الرموز الخفية الى لغة التفسير الواضحة ، ومعنى ذلك انه قادر على حل الرموز وإبانها والامسام بلغة العواطف في مفرداتها وقواعدها وعبارتها واسلوبها ، رغم المسافة الفاصلة بين الشعور واللاشعور . وكلما تقدمت هذه القراءة التحليلية كلما تناقص مجال اللغز والحقاء واصبح لكل شيء معناه المحدد وانتفت المصادفة والاتفاق في الحياة النفسية وتيسر ارجاع العواطف . في نهاية المطاف ، أي عمليات القوى الغريزية البدائية . كذلك يتابع التحليل تفسيره للدعائي من خلال كل ما قد يظهر - ولو مؤقتاً - من قبيل اللغو أو العبث أو الاعجاز . وربما خاب سعيه في بعض

الإنسان . لكن ، شروح فرويد ، التحليلية - ، في لحظات الإلهام والتوفيق -
لا تقتصر على إعادة المشاعر المركبة إلى عناصرها البسيطة ، أو المواظف
النبيلة إلى عناصرها الدنيئة ، بل توضح عسداً لا يستهان به من المقاصد
والعلاقات والمرامي البعيدة المعقدة . وتبقى الغشاية من : وراء ذلك كله ،
تفكيك الرموز خلافاً لما أوصى به غوته الذي أراد للرموز ان تبقى على
حالتها وان تعيش حرة طليقة ، بوصفها رمزاً . ولما كانت النزعة الفرويدية قد
وحدت بين الرموز واعراض المستيريا (فكلامها ضرب من التسوية أو
التصيير المادي عن الشهوة التي حادت عن طريقها الطبيعي بتأثير ضرورات
الرقابة) فان التحليل في نهاية المطاف يبذل قصارى جهده لفك الرموز .
والرمز عند فرويد : تعبير غير مباشر ، ولا بد لنا من خلاله ان نتعرف إلى
اول مقصد للشهوة ، أو اتجاهها الأصلي أو مرماها البدائي .

يبدأ الحل في فترة اولى ، بتقصي عبارات الشاعر الرمزية والاسطورية
وجمعها و ابرازها ، ثم يسعى في فترة ثانية إلى تفكيكها والكشف عن النوايا
الصحيحة التي تم الاعراب عنها بطريقة غير مباشرة . معنى ذلك ان فرويد
يدعو الشاعر إلى ان يطلق العنان للشعور ولكن في الاطار المحدد للتحليل
النفسى كالتداعيات الحسنة وسرد الاحلام والرؤى . والغرض من العملية
التالية كلها هو ان تتيح للشعور ان يسيطر سيطرة متدرجة على اللاشعور .
يشبه فرويد هذا العمل بتجفيف المستنقعات الهولندية . فمن الناحية العملية
لا يكون التعبير الحر عن النزوات امراً مرغوباً فيه ما لم يوفر نصاً أو مناسبة
للقراءة التحليلية التي تفسر الاحلام وتجعل الانسان الحالم يقف شيئاً فشيئاً على
حقيقة مشاعره التي كان يجهلها . هذا لم يكتف به فرويد بالنزعة السريالية وان
كانت قد اعلنت انتماءها إليه (ولعلها الملتصت على انجائه اطلاقاً سطعياً ،
ولم تحسن فهمها) .

ولقد اصاب اميل بنفيسست بقولنه : أن حيل التعبير (الذي يعزوه فرويد الى كبت العواطف والرغبات) تتجاوب تجاوباً واضحاً مع الصور الانشائية المعروفة في علم البلاغة والاستعارات التقليدية ، وان رموز اللا شعور تستمد دلالتها وصعوبتها من تحولات مجازية . فتكون الغاية من القراءة التحليلية ان تعاد اللغة التصويرية الى معناها الحرفي ، وان تُردّ الاستعارات والتشبيه الى اصولها الأولى ، وبالتالي يزول « التكاثف العاطفي » ، ونرجع الأمور الى نصابها وتوضع اللفظة المتقدمة أو المتأخرة في مكانها الأصلي . فعالم التحليل رجل خبير في طرائق التعبير اللا شعوري ، ولا يأخذه الزخرف في الكلام ، بل يقف من البلاغة موقف الرجل الارهابي الذي يأمر الناس أن يكلموه كلاماً واضحاً (كما يقول جان بوزان poulhan في روايته « ازهار مدينة قارب ») فهو قد تعلمت الأساليب الغامضة حتى ينقلها من الظلمة الى النور مثلما فعل المبشرون اليسوعيون في القرن الثامن عشر عندما اخذوا يزاولون الطقوس الوثنية حتى يصرفوا الوثنيين عن دينهم ويحملوهم على اعتناق المسيحية . وربنا ارقاب القاريه الظنوت وقال متسانلاً : و ألا تكون هذه اللغة الخاصة المنسوبة الى اللا شعور . مع قواعدها وصورها البلاغية شكلاً متناظراً مع أسلوب التفسير الذي أخذ به العالم المحلل ، أو كان الزم له من ظله . أو كان القالب الذي أفرغ فيه ؟

ففي بادئ الامر التمس فرويد من الأدب أن يوفّر له امثلة وشواهد على صحة الفرضيات التي تقدّم بها بوصفه طبيباً سريرياً . وتلتها فترة ثانية اجترأ فيها فرويد على تحليل فعل الابداع بالذات ظناً منه أنه سوف يقف على سر الأثر الفني ومكنه . ثم اشارت بصوصه المتأخرة الى بعض التراجع ، كما لم هاله ما قرأ من مزاعم نقر من تلاميذه ، فتجده يحرص على تحديد المجال

الذي يريد أن يطبق فيه منهجه تحديداً دقيقاً . وفي مثل بحثه المسمى : « دوستوفسكي وجريمة قتل الوالدين » يبدأ بتمييز جوانب أربعة متباينة في شخصية الكاتب الروسي وهي : الشاعر ، والرجل المريض بالعصاب ، والمفكر الأخلاقي والانساني الحاطي . ثم يبادر الى القول : « ومن سوء الضال ان يفك التحليل النفسي عاجزاً امام شخصية الشاعر ، أي انه يعترف صراحة ، تجاه العمل الفني ، بعدم اختصاصه في الوقوف على جوهر الفن . فلن يتحدث إلا عن شخص المؤلف أي عن حقيقة نفسية مستترة خلف العمل الأدبي ، وهي سابقة له ولا تفيد الاحاطة بها في توضيح جوانب الانتساج الفني كلها . ويضيف فرويد قوله : « وانما تقع الآن على كثير من الخصائص التي أخذها الأثر الأدبي من شخصية الكاتب . فتطلعنا مثل هذه الأبحاث على العوامل التي أسهمت في نشوء المؤلفات وعلى المادة الأولى التي املتتها الأقدار . وانه لعمل في غاية الروعة ان ندرس فعل القوانين النفسية العامة في هؤلاء الرجال العظام » . ويعود فرويد الى ميدانه الخاص - أي القوانين النفسية العامة - وينصرف متعمداً وبدون شرح عن تحليل « عبقرية البدعي » (وكانت اتباعه قد رأوا في ذلك نغمة لا بد من ملتها) . فاذا وقفنا على الأسباب البعيدة التي سبقت الأثر الفني ، إلا اننا لا نفيد منها في فهم « طبيعة هذا الأثر وتقديره حتى قدره » .

يقيد إذن فرويد اختصاص التحليل النفسي كما يقع للفن حدوده المرسومة . والظاهر انه كان يسعى الى عقد مهادنة بين الفن والتحليل النفسي ، أو اقامة حالة من عدم الاعتماد بينها . فلا يتناول التحليل على العبقرية الأدبية وتمتص الفنون عن منافسة التحليل في عقر داره . والذي يبعث على الدهشة انه يتمتع بالفن والفلسفة

والدين بالتجروؤ على العلم (انظر : « محاضرات جديدة في التحليل النفسي) .
وأقل هؤلاء الخصوم خطراً هو الفن ، يقول فيه : « والفن في غالب الأحيان ،
كريم الحُصَال ، لا يؤدي ، غايته الوم والخيال لا يعدل بينها غاية أخرى .
وهو لا يتناول على الواقع إلا عند فئة قليلة من الأدباء من ملك عليهم الفن
جوارحهم كما يقال » . وبذلك اخرج فرويد الفن من ميدان الواقع ، كما
لو أن « المتبوع اللا شعوري » الذي يصدر عنه لم يكن من الواقع في شيء .
فالنشاط الفني عند صاحبنا هو التعبير عن رغبة . وهذه الرغبة لم تجد تلبية
لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه الى عالم الوم والخيال . وانطلاقاً
من هذا المفهوم الضيق للواقع لا يسند فرويد الى الفن سوى سلطان الوم
والخيال . الفن إذن هو استبدال الفرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان
بفرض خيالي .

وأغلب الظن أن فرويد قد اقام على هذا الرأي ولم يعدل عنه إطلاقاً .
فاعتبر النشاط الفني تلبية بديلة ، ولعلها أسوأ تلبية ممكنة للريغبات المكبوتة .
كذلك نراه في مقالته حول الابداع الأدبي وأحلام اليقظة ، (عام ١٩٠٩)
يقول : « ينحو الفنان نحو الغلام الذي يلهو فيخلق عالماً ومياً يحمله يحمل الجذ
البالغ » أي أن الفن متعة ولهو ، يرجع في أصوله الى ماضٍ سعيد ويتم
« بالترجسية » . وفي مقالة أخرى حول « الطوطم والتحرير » يشبه فرويد
النشاط الفني بالسحر لأن كلا منهما يعتمد على قدرة الفكر الخارقة في اشباع
الريغبات اشباعاً ومياً . وحول هذا الطابع « التعويضي » للتمتع الجمالية لعلنا
نقع في « المدخل الى التحليل النفسي » على أوضح نص له واعنفه . يقول فيه
ما معناه : لا يقوى الفنان على مجابهة الواقع والحصول على المنافع التي يسمى
اليها . فيلوذ بعالم الوم الذي يصرفه عن الحياة الواقعية . فإذا أصاب العمل

الفني بعض النجاح واقبل عليه الناس ، كسب الفنان بهذه الوسيلة غير المباشرة ما عجز عن ادراكه مباشرة من « تبجيل وسلطان وغرام » . وفي مثل هذه الصيغة المبسطة المبسرة يعرض لنا فرويد ما تردد على لسان كثير من المفكرين في شيء من التحفظ والاحتراز حين قالوا بان العاية من الانتاج الأدبي أن يكون صلة الوصل بين الأديب ومعاصريه . وهي صلة غير مباشرة بالقرءاء تابعة من تجربة فاشلة تمت بعزل عن الواقع وفي نطاق الخيال . فلمل الفن (منذ النزعة الرومانسية على أقل تقدير) محاولة من محاولات « التعويض » تقوم مقام العلاقة الفاشلة بالناس والأشياء ، أو لعله أقرب الى عمل من أعمال التار لم يدركه صاحبه فارجاء .

والآن ما هي الأسباب التي دعت فرويد الى أن يذهب هذا المذهب من التسوية البالغة في تحليله الوضعي للفنون ؟ وسوف أسأول بدوري أن أقف منه موقف المحلل النفسي لكي أشرح هذه الحملة الموجهة الى النشاط الفني . لقد حرص فرويد على البقاء في نطاق علمي صارم ، لكنه على بينة من ضعف موقفه . لأن التحليل النفسي لا يستطيع أن يقترح نموذجاً الانساني إلا في بنية كلامية فيكون عرضة لأن يوضع في مصاف الأدب والشعراء . وكان لزاماً على فرويد أن يؤكد البون الشاسع الذي يفصله عن الأدب ، وأن يستخدم تلك اللهجة المتعالية في حديثه عن الشعر ، فلم يكن ازدرأؤه الظاهر للفن إلا وسيلة عفوية من وسائل الدفاع ، الغاية منها أن يخفي أو يكبت « عقدة النقص » الأدبية الملازمة لأصول التحليل النفسي بالذات .

وقلنا عن التحليل أنه يريد أن ينشئ قولاً واعياً هو قول العقل عن اللا معقول

واللاشعوري واللامنطقي ، ولا مجال للاشتباه في صدق دعواه . لكنه يحملنا على الظن بأنه هو أيضاً حديث مجازي حافل بالصور والتشبيه على أقل تقدير . وكنا قد وقفنا ، عند نشأة التحليل النفسي ، على وصف أسطوري للطبيعة احتل مكان السدارة وأخذ به فرويد والشعراء الرومانسيون على حد سواء :

وخلق بنا الآن نحتل نفس كوبر الفخاني إلا أهمية الحوادث العارض في نشأة فرويد الفكرية . لكننا لو القينا نظرة عابرة على اللغة التي استخدمها صاحبنا لوجدناها مليئة بالرموز لا تختلف عن الرواية الشهيرة في القرون الوسطى والمعروفة باسم قصة الورد *le roman de la rose* والمنازعات النفسية التي يقوم فرويد بتحليلها . انما يعيشها في قرارة نفسه بقدر ما يصفها وصفاً موضوعياً لدى غيره من الناس . وجدير بنا في بادئ الأمر أن نعيد إلى ذهن القاري تلك التعابير التي اقتبسها من ميدان الأدب أو ابتدعها من عنده حينما وضع نظريته في الأدب . ونحن لا نرمي إلى مشاكسته في قضية تتعلق بالمفردات : فمن حقه أن يستعين بأسطورة « نرجس » *Narcisse* ومغامرة « أوديب » ليجعل منها رموزاً نفسية عامة ، لكنه يعلم علم اليقين أن اللجوء إلى مثل هذه التعابير بنطوي لا تحالة على نصيب كبير من التكلف والتقريب . ولما حاول تبرير ذلك كله لم يتردد في الاعتراف بأن مفرداته مأخوذة من أصل أسطوري . فكتب يقول : « لقد اضطررت إلى العمل بالمصطلحات العلمية التي كانت تحت تصرفنا ، أي فيما يخصنا باللغة التصويرية المعروفة في علم النفس . ولولا ذلك لما أمكننا وصف الظواهر النفسية التي تعبر عنها بل لعلنا عجزنا عن ادراكها . وربما زالت من أبحاثنا هذه المآخذ لو استطعنا أن نستعمل مصطلحات فسيولوجية وكيميائية عوضاً عن المفردات النفسية . وهذه متصلة في حقيقة أمرها بلغة أسطورية مبسطة كنا قد ألفناها منذ زمن بعيد » .

وهذا اعتراف بالغ الخطورة والأهمية . فهو يعني ، بالنسبة لنا ، ان
العنصر الأسطوري في التحليل النفسي لا يمكن فقط في المفردات والتعابير ،
بل أيضاً في سبك العبارة وخصائص الأسلوب ، ولعلنا ندرك هذا الأمر
ادراكاً أدق لو نظرنا الى الموضوع عن كتب . فليست المادة اللغوية وحدها
من اصل اسطوري بل البحث التحليلي بأسره وفي بنيته بالذات . وتجعلنا
السطور التي اتينا على قراءتها نقف موقفاً حرجياً . والحق ان فرويد لم يتخذ
عند كتابتها بأسباب الخيطة والحذر التي اعتادها . فاللغة التصويرية في علم
النفس (بعناصرها الأسطورية واستشهادها بالأدب وتصورها الرمزي
« للمواقع ، النفسية ، ونظرتها في التوزيع » « الاقتصادى » « للطاقة الليبيدية »
هي في الحقيقة اللغة الوحيدة الكفيلة بوصف الظواهر الانفعالية . ومن حيث
المبدأ ، لا بد لفرويد من ان يتخلى عنها في فترة لاحقة حتى تحل محلها لغة
كمية خالصة اختصت بها الفسيولوجيا والكيمياء . لكن فرويد في الوقت ذاته
ينبئنا انه يتعذر عليه وصف الظواهر خارج اللغة التصويرية ، أي لغة الأساطير -
التي اخذ بها ، بل يستحيل عليه أيضاً « ادراك » هذه الظواهر واكتشافها .
ومها كان صادقاً في سعيه الى الوقوف على المعنى « الحرفي » ، للرغبة خلف
النصور والرموز التي تخفيها ، لكنه لا يسه ان يتجنب اللجوء (وفي هذا
البحث بالذات) الى لغة حافلة بالصور . « فلفتها الغوقية » التي تريد لذاتها ان
تكون دقيقة دقة علمية ، قد اصابها عدوى الموضوع المبحوث . وبذلك حدث
تواضع وثيق بين اسلوب التحليل النفسي وبين الظواهر التي يتألف منها موضوع
البحث والتفسير . فلا يمكننا الحديث عن وصف مؤقت أو وسيلة رمزية
عابرة ، بل ينبغي لنا ان نذهب الى أبعد من ذلك ونتساءل : هل أعدت
الظواهر التي يتناولها التحليل بالطريقة نفسها التي أعدها القول الذي يخصها .

ونحن نلاحظ هذه الظاهرة في الميدان العلمي مع فارق بسيط وهو ان العلم يستعين برقابة التجربة وينخفض للقياس الكمي في حين ان التحليل النفسي يطمح الى مرتبة البحث العلمي في لغة لا تخضع للكَم . والمرجع الوحيد هنا هو التجربة « السريرية » وهي دائماً تجربة فريدة بتعذر ردها الى احداثيات الشكل البياني ، ومع ذلك لا يمكننا ان نعتبر لغة التحليل النفسي قابلة للاستبدال ما لم نحكم بالزوال عن الموضوع الذي يتجاوب مع هذه اللغة ، واعني بذلك « تخطيطية » الشخصية و « اقتصادية » الطاقة النفسية . فمعد الانتقال الى لغة أخرى ، تزول الظواهر التي يتناولها التحليل بفضل اللغة التصويرية ، وربما حلت محلها ظواهر جديدة تتجاوب مع اللغة المستحدثة .

وتلك هي الصعوبة الرئيسية : اي ان القول التحليلي الذي اراد ان يكون بحثاً علمياً في حياة الناس الانفعالية لم يسهل إلا ان يكون تعبيراً متأزماً قلقاً يتمرض في كل لحظة الى ان يتأثر « بالبلاغة » التي اختص بها اسلوبه . ولعل في هذا الوجه الأخير تمويضاً عن الجانب العلمي . لأن التحليل النفسي ، منذ فرويد ، كان دائماً مهدداً بالتقلص والاختناق كلما اراد ان يتحيز الى الموضوعية العقلانية . وكان أيضاً مهدداً بخطر معاكس وهو ان يستجيب الى فتنة الأسلوب التصويري ويتحول الى قائلات تسلك سبيلاً سهلاً في مجموعات مؤاتية من الصور والتشابه . لم يقع فرويد في ذلك الجفاف « العلمي » ولا في هذه الثرثرة الجوفاء ، مما نراه في اسلوب نفر من اتباعه . فقد كان في حوار مستمر مع مرضاه وجعل لغته الأسطورية (او اسطوريته الشعرية) تقف في منتصف الطريق بين لغة الشعر المعبرة ، وبين لغة العلوم الكلية الحافلة بالمصطلحات .

وهذا الالتباس هو الذي يشرح لنا ذلك الاغراء العجيب الذي حمل فرويد يستميل اليه (وعلى حد سواء) عدداً من النقاد ممن ارادوا القيام بابحاث علمية ، وكذلك بعض الكتاب (وبخاصة السرياليين) فمن ارادوا تحرير اللسان الاغنى لدى الانسان .

والتحفظات التي تقدمت بها لم تيسر لي ان اقف بكل بساطة موقف المحلل النفسي من الآثار الأدبية . وهي لا تمنعني مع ذلك من الاعتراف بفائدة التحليل النفسي وفضله على بالذات . فقد وجدت عند فرويد فيما وجدت ، دروساً هامة تتعلق بتقنية التفسير .

فلا بد من تمييز فترة اولى هي فترة الاختبار سواء في صلتنا بالمريض الذي نعالجه ام بالآثر الادبي الذي نتناوله بالتحليل . وفيها نلقي نظرة محايدة ويقتطع على الواقع الذي يتمثل امامنا فلا نتعجل في تقرير بنيات معينة ولا فرضنا عليه هذه البنيات من تلقاء انفسنا . ونمتنع قدر الامكان عن التفسير وتقبل المعطيات التي تعيننا على التفسير . اما الاثر الادبي فانه لا يوفر لنا كل شيء ، ومنذ الوهلة الأولى فلا يصح ان نضيف اليه اموراً من عندنا . لكن المريض الذي نعالجه قد يقتضي ان نعاود ادراجنا معه للحصول على تداعيات نفسية جديدة والتغلب على بعض المقاومات . ومهما كانت الفروق واضحة بين الأثر الفني والمريض فقد يفيد النقد الادبي من الاعتماد على المبدأ المعروف في التحليل النفسي . باسم « الانتباه المنسرح » اي تعليق احكامنا في فترة اولى مع البقطة والتحفظ وحسن الالتفات . عندئذ تبرز لنا شيئاً فشيئاً بعض الموضوعات التي تكون اشد الحاجة من غيرها ، كما نغنى بالأمور التي بقيت طي الكتمان ، مع الاهتمام بلهجة التعبير ووتيرته ويختلف خصائصه وكيفية تنظيمه . فترسم

امامنا وعلى نحو عفوي بنيات معينة وعلاقات متبادلة أو ما يشبه «الشبكات» المتفرعة (على حد قول شارل مورون Mauron) ويبدو لنا كيان مركب بكامله وينبغي لنا ان نتعرف الى علاقاته العضوية .

والتحليل النفسي يعود ثانية الى تلك المسألة القديمة التي تتناول الصلة بين سيرة الكاتب وآثاره . وهو لا يرضى بالاقصرار على سيرة تتألف من هباء متناثر من شتى التوادر والظرف . فالسيرة « الداخلية » للانسان هي قصة علاقته بالناس والعالم . وهي في نظر التحليل النفسي قصة اطواره العاطفية المتلاحقة لرغبته . وبالتالي تكون السيرة الذاتية سلسلة متعاقبة من الاعمال اراد من خلالها (واثاء تطوره الجسدي والشعوري) ان يبدع ذاته ويستكمل ما فاتته . وعلى هذا النحو ، يكمل الأثر الأدبي وجود الكاتب لأنه صادر عن الانسان الذي اوجده ولأنه يجد ذاته فعل من افعال الرغبة ، ومقصد جلي واضح . فاذا لم تعد حياة الفنان وآثاره الواحد الى جانب الآخر ، بوصفها واقعين لا يوجد بينهما قياس مشترك .

فان علم النفس التحليلي يضعنا امام مجموع دال هو بمثابة نعم لا ينقطع في الوقت ذاته حياة وقأليف ، مصير وتعبير ، اذ تتخذ الحياة قيمة التعبير والأثر قيمة المصير . فلا يجوز لنا ان نشرح الأثر مقتصرين فقط على السيرة وحدها لأن كل شيء قد اصبح ابداعاً ، وكل شيء قد اصبح حياة .

لكن التحليل النفسي ذاته لا يرمي الى طمس الحدود الفاصلة بين السيرة والانتاج . ذلك لأن الرغبة تحيا داخل الأثر حياة خاصة ، فقد ابتعدت عن الحياة العملية وجعلت من الواقع صورة كما جعلت من الصورة واقعاً . ونحن وان كنا لا نقبل بنظرية « التعويض » السهلة على علاقتها الا اننا نقر مع ذلك بان رغبة الكاتب قد انفصلت عن العالم لتصبح رغبة في الأثر ، ولحد ما رغبة

الرغبة ، رغبة الذات . وكل أثر فني ، في صلتة غير المباشرة ناه اقع ، انما يؤدي مهمة مختلفة باختلاف الأديب . والتحليل النفسي يدفعنا الى التماس هذه الوظيفة الحيوية للأثر الأدبي والتنقيب عما اراد المؤلف ان يبرزه من خلاله ، او يخفيه أو يحافظ عليه أو يفامر به فقط .

ونحن ، والحق يقال ، نستبعد التحليل الذي يكتفي بإرجاعنا الى سوابق الأثر الفني والى عالم الذاكرة التي تراكمت فيها العناصر الماضية . فمن عادة التحليل ان يفك الرموز في اتجاه ارجاعي اذ يعود بنا القهقري من الوضع الراهن للعمل الأدبي الى وضع غابر ، من الكلام الأدبي الى ما يستتر وراءها من رغبة كما لو اراد ان ينزع الأقنعة الواحد تلو الآخر . فهو يسلك مسلكاً معاكساً لمسلك الفنان ويزعم انه شرح الأثر الفني اذا هو اقتصر على ابراز بعض شروطه الملزمة له . في مثل هذا اللون من التحليل الذي يردنا الى الماضي قد نحكم على بودلير بالفشل (كما فعل رونيه لافورغ Laforgue) لأننا نكون قد اسقطنا شعره من حسابنا . فهذه الطريقة تكتفي بالبحث عن الأداة أو الأسباب المادية وتغفل الغاية النهائية من الانتاج أو « المشروع » كما نسميه بكلمة شائعة في أيامنا . وبذلك تتفااضى هذه الطريقة عن الأثر الفني وتغوص في « خلفياته » وتنسب من عندها التجربة السابقة التي عاشها الفنان منصرفاً عن القيص المحقق الى الوهم الباطل ومتناسية ان الأثر نفسه هو من قبيل التجربة والمعاينة ، بل لعله في الأغلب التجربة الحية الوحيدة التي يمكننا الوقوف عليها . ولا نزاع في ضرورة الاطلاع على الحياة « الداخلية » التي تسبق الانتاج اذا اردنا فك رموز مراميه . لكن الروائع الكبرى توضح بشدة مراميهها وتحوها القصدي اذ يكفي ان نعرف كيف نطالعها وان ننقبه الى المضامين التي تزخر بها . فمعناها مائل امامها وهو كامل فيها على الوجه الأتم .

الدلالة متوفرة إذن في الأثر الفني وعلينا ان نعلم كيف نعتبر عليها .
ومن فضل التحليل النفسي انه انكر وجود المصادفة والاتفاق في الحياة
النفسية . فالأحداث التي تبدو تافهة في نظر المحلل السطحي ، قد تكون
غنية بدلالاتها امام النظرة الثاقبة . حينئذ تنبثق الرموز وتوضح علاقات لم
تكن في الحسبان .

اما التصنيف المأثور عن فرويد (في كتابه « علم الأحلام ») الذي
يفرق بين المضمون الظاهر للأحلام contenu manifeste والمضمون الكامن
latent فلا يبدو لنا مفيداً في عالم الأدب إذا عينا به التمييز بين الواضح
والخفي . فلو دلرنا المعاني الظاهرة في الأثر للوصول الى معانيه الكامنة
لما بقي بين أيدينا إلا أحداث ماضية مفترضة . فيكتفي الناقد آنئذ ، استناداً
الى وقائع السيرة ، بتأليف سلك منتظم (انتظاماً مسرفاً) من الرغبات
والمشاعر المكبوتة أو المصعدة . فيتحدث بدلاً عن الأثر ويقضي على حقيقته
ويعتبره حاجزاً ويمنح قيمة واقعية لجملة من الافتراضات . لكن الكامن ،
إذا أحسن تعريفه ، هو الضمني أي الظاهر من خلال التعبير ولا يستتر خلفه .
ونحن لم نتمكن من استجلائه في المطالعة الأولى . بمعنى أن الكامن هو أمر
جلي ينتظر من الناقد أن يظهره الى حيز الوجود . ومن هنا قال مرلو بونتي
Merleau - Ponty « ليست الفلسفة الفينومولوجية (الظاهرية) وعلم النفس
التحليلي متوازيين ؛ الأمر أكثر من ذلك ، أنها يتجهان جنباً الى جنب نحو كمن
واحد . في مجال النقد الأدبي يجوز أن نسمي هذه العملية المتقاربة التي تقوم بها
الظاهرية والتحليل النفسي بعلم الأسلوب .

فإذا قلنا مع فرويد ان الرمز هو ما يخفي الرغبة المستترة أو يحجبها
 بقناع ، إلا اننا نعتبر الرمز ايضاً كل ما يسفر عن العاطفة ويشير اليها : ولنا
 نرى موجباً لازالة الرموز (كما لو كانت حاجزاً يعترض سبيلنا) كما نجول
 في نطاق يمتد خلف الأثر الأدبي أو امامه ، ولنعترف بحق الرمز ان يحيا
 حياته الخاصة وعندئذ فقط يمكننا ان نبلغ التفسير الكامل المستوفى . فلا
 ينقطع الأثر عن تصوير تجربة راحة ويحافظ النص على اهميته المشروعة
 وتندمج نظرة الناقد في الصور والأشكال التي تطلعه على صفحات الكتاب .
 والحق ان الأثر الفني يضم ايضاً ماضي الكاتب وتاريخه الشخصي لكنه تاريخ
 يتجاوزه الفنان ولا نستطيع ان نتجاهل انه كان موجهاً نحو الأثر وانه منتحماً به
 ولا ينفصل عن الصورة التي توفرها حياة الأثر الراحنة ، صراحة أو ضمناً .
 في هذه الصورة يتكون منذ الآن مستقبل معين وبذلك يكون العمل الفني
 خاضعاً بأن واحد للصير المعاش والمستقبل تخيل . . فلو اعتبرت الماضي فقط
 (أو نشأة الكاتب) مبدءاً للشرح جعلت من العمل الفني نتيجة مع أنه كان
 في أغلب الأحيان وسيلة توسل بها الفنان ليستبق المستقبل . وبدلاً من أن
 يكون الأثر الفني نتيجة منحدره من تجربة أصيلة أو من هوى متقدم فانه
 يغدو في نظره ابداعاً أصيلاً أو نقطة انفصال يحاول فيها الفرد مستمناً بماضيه
 الذي تحرر منه ، أن ينشيء مستقبلاً خيالياً أو كياناً لا يخضع لموادي الزمن .

ويحق لنا في نهاية كل بحث تحليلي أن نتساءل : هل توصلنا حقاً الى
 استيعاب الأثر الفني ؟ وكان كارل جاسبرز يرى ، من حيث المبدأ ، أن
 الادراك لا محالة ناقص ولا يمكن استيفاءه ، وكان يأخذ على التحليل النفسي

ادعاءه الفهم الكامل في حين انه لا يفعل سوى صوغ المشكلات وتوجيهها في مصطلحات مسبقة الصنع . فلا يستطيع الفهم ، على افضل تقدير ، إلا ان يكون ادراكاً مفترضاً (اي كما لو ادركنا النص) . ولعلنا قادرون على الرد : مع الناقد لودفيج بنسوانجر Ludwig Binswanger : ان الأمر لا بعدو كونه من قبيل « الاختبار المفترض » Experimentation hypothétique ، يرمي الى توضيح متدرج « للعلاقات ذات الدلالة » القائمة بين الوقائع والتي يثيرها النقد (أو يكشف النقاب عنها) . وبالتالي يمكننا ان ننتهي ادراك ملائم وهو الالتقاء بالمضمون النابض بالحياة .

وثمة سؤال آخر : هل يجوز لنا ان نمتص النصوص الأدبية بنفس الدقة والصرامة اللتين نلتزمهما في التحليل السريري للأمراض العصبية ؟ ألا يوجد في نطاق الأدب عامش من السر لا بد لنا من مراعاته ؟ بذلك قال كثير من النقاد لكني ، وايم الحق ، لا اجد سبباً يحمل معرفة الآثار الأدبية اكثر تحفظاً واحتراساً وتردداً من معالجة الأمراض . ولقد انكرتُ على بعض المحللين اسرافهم في اعتبار الأثر الفني بمثابة العرض الطارئ ، ومعنى ذلك أنني لا انضوي في زمرة أولئك الذين يعملون من العمل الأدبي بداية مطلقة لا تاريخ لها ، وثمرة « وصال بلا دنس » ، ثم ان ما يميز النقد الأدبي هو ان يزيدنا علماً وألاً يقف عند الحد الذي يقف عنده التحليل النفسي ، فلا يكفينا الاطلاع على سوابق الآثار الفنية اي على الانسان بوصفه كائناتاً طبيعياً أو اجتماعياً بل ينبغي ان نطلع عليه في قدرته على تجاوز ذاته اي في كل ما ابدع من انتاج جعله يغير من الأقدار التي رضع لها كإنسان عادي ، ويغير

من الأوضاع التي فرضها عليه المجتمع بل يغير من المجتمع ذاته على مر الزمان .

ولقائل ان يقول : ربما كان من المجرّد ان نمن في المعرفة ، ومن الخطر ان نفرط في الاستقصاء والاستدلال والنوص في وقائع لا يطالها إلا الوحي الملهم . كما يقول الشعراء . السنا نرى في التحليل النفسي والنقد الأدبي ما يشبه الغرور العقلاني الذي قد يلحق الضرر بمصالح الفكر الحقيقية؟ ونحن نجيب عن هذا السؤال بلغة الأساطير . والتحليل النفسي بالذات لم يمتنع عن اللجوء اليها . تقول الأسطورة : كانت الفتاة الماذجة « بيسه » ، psyché تجهل وجه زوجها الرائع ، ولم تطق البقاء مدة اطول على جهلها . وذات يوم ، استسلمت لفضولها ، واسرفت ، فبالت على جسم ايروس Eros النائم لتبين جميع معاملته وتقاطيعه . فكان عقابها شديداً ، لقد قضى عليها بالنفي الى الصحراء ومملكة الموتى . وبرّح بها الألم والعذاب . وأكرمت على اعمال شاقة مفضية : وعانت بخاسة مرارة البعاد والهجران . لكن الأسطورة اختتمت بخاتمة سعيدة .

وانتهت باصلاح ذات البين في عالم يغمره النور والضياء ، وتمتة الأفراس والأعراس : لقد غفرت الآلهة للفتاة فضولها ، لأنها اقامت على حبها ، نظرة المعرفة عندها كانت مقرونة بنظرة العاشق المحب . ومن هنا جاءت اسطورة « بيسه » ، على طرف النقيض من اسطورة « اكتيون » ، Actéon الصياد . فالنظرة التي حدج بها الآلهة « ديانا » وهي تغسل في

حماها ، هي نظرة الرجس والتطفل . لا محبة فيها ولا هيام . آتئذ يكون
النظر تطاولاً واعتداء . فاستحال « اكتيون » الى بهيمة وقضى مضغة بين
انياب كلابه .

يا ايها النقّاد ويا ايها المفسرون ، اهدوا بصباح « بسينه » . وحذار
ان يغيب عنكم مصير « اكتيون » الصياد .

(١٩٦٤)

* * *

ب - هاملت و أوديب

في ٢١ ايلول من عام ١٨٩٧ عاد فرويد الى فيينا من اجازته الصيفية وكتب الى صديقه الألماني وبلهلم فليس Wilhelm Fliess وبغير انفعال ظاهر أنه لم يوفق في اجتاهه وأنه عدل عن فكرة « الاغواء الجنسي المبكر » التي كان قد جعل منها الجرح الرئيسي في طفولة المصابين بمرض الهستيريا . فكتب يقول في هذه الرسالة : « لا ادري الى أين وصلت في اجائي . فانا لم استوعب نظرياً لا ظاهرة الكبت ولا ما ينتابها من طاقات متضاربة » : لكنه ما زال يواصل تحليل مشاعره الذاتية ولم يستبد به اليأس . فقال : « واغرب ما في الأمر هو اني لا أشعر بالخروج أو الارتباك الذي يرافق عادة مثل هذه الحالات » . ويتمنى فرويد على صديقه فليس Fliess أن يقابله وينحدر اليه ولعله استطاع ان ينتهز أقرب فرصة ممكنة للسفر الى برلين . « فاذا اغتنمت هذه الفترة الحاضرة من التفرغ ، وقصدت مساء السبت الى المحطة الشمالية - الغربية ، كنتُ بيجوارك يوم الأحد ظهراً ، وامكنني ان اغادر في الليلة التالية : فهل لك ان تخصصني وقتاً بحديث ثانٍ حميم ، ربما تخلله حديث ثلاثي أو ثلاثي ونصف ؟ » .

وفي مقطع آخر من هذه الرسالة المؤرخة في ٢١ ايلول ١٨٩٧ تلوح ذكرى هاملت . قال : « واني لأستأنف رسالتي اليك بتنويعات على كلمات هاملت : « لا بد لي من اليقظة » . فتلك هي قضيتي واحرى بي ان اكون

ساخطاً ... » والاستشهاد المذكور يستند الى ذاكرة فرويد لأنه ورد في نص
 شكيير العبارة التالية : « البقطة هي كل شيء » . فهل كان الخطأ ناجماً عن
 زلة لسان ؟ وهو إن دل على شيء ، فانما يدل على ان صاحبنا قد ملك ناصية
 النص حتى اجترأ على الاستشهاد به معتمداً على ذاكرته فقط . واءعجب
 ما في الأمر هو ان يردد فرويد قبيل اجتماعه المرتقب بصديقه ، الكلمات
 نفسها التي فاه بها بطل شكبير قبل المبارزة الدامية بينه وبين لايرت
 Laërtie الشقيق المدور .

ولنحسب ان نعلم ما دار من حديث بين فرويد وصاحبه في ذلك اللقاء
 « الحميم » الذي تمّ في آخر يوم من أيام الأحد في ايلول عام ١٨٩٧ . كل
 ما ندرى هو ان فرويد قد أعلن ، بعيد هذا اللقاء ، انه يتقدم تقدماً حثيثاً
 في التحليل الذاتي . والحق ان مكتشفاته كانت في غاية الخطورة . قال :
 « ولقد تبين لي ان الليبيدو قد تنبه واتجه نحو والدي Matrem لما كنت في
 الثانية أو الثانية والنصف من عمري » . وكان قد سطر رسالته التالية
 (المؤرخة في ١٥/١٠/١٨٩٧) قبل ثمانية أيام من أول احتفال بذكرى موت
 أبيه . وهي تعدّ من أهمّ رسائله لأنه يحدد فيها أوجه الشبه بين العاطفة التي
 اكتشفها في طفولته الأولى وبين احداث مسرحية سوفوكليس اوديب الملك .
 معنى ذلك ان فرويد لم يكذب بطلع على ما كاد يفكك تاريخ رغبته الذاتية
 حتى تعرّف اليها بالذات في المسرحية والأسطورة ، وهما بمثابة التعبير
 الاشخصي والجماعي ؛ وهذه المقارنة افاحت له الرجوع الى نظرية التبلور ،
 والى تنظيم النظرية النفسية ، تلك التي كان ما يزال لأيام قليلة خلت يفتش عنها
 وتنبأ له التموذج الاسطوري وكأنه بأن واحد نتيجة لفرضيته الجديدة وتأييد
 لها يثبت شمولها .

فرويد في محاكمة قريبة من محاكمة أرسطو بعزو المفعول الأخاذ للتراجيديا إلى تصور للهوى متطابق معها (في حين أن الموروث الأرسطائي يقتصر على المحاكمة) .

فالأساة تلهب مشاعر النظارة لأنها تجعلهم يتعاطفون مع شخصها . وهذه المشاركة العنيفة تقتضي منهم أن ينفقوا الطاقة نفسها التي تتطلبها عادة تلك المشاعر فتجد لها متنفساً . وكان فرويد منذ عهد قريب قد اقترح مع زميله بروير breuer طريقة « تطهيرية » لمعالجة مرض اضطيريا ، ولا بد له من أن يكون وقتئذ قد اطلع على نظرية أرسطو في « التطهير » Catharsis ؛ لكن هذا الاتفاق الانفعالي ، عند مشاهدة « أوديب الملك » ، لا يفهم بكل سعة إلا إذا ارتبط بعودة المكبوت . قال فرويد :

لقد انسحب في نفسي ، كما أنشد ، عند عبوري من الناس ، عاطفة الهيام بالالدة . . . وعاطفة الحد نحو الوالد . واصلت الأفعال جميعاً يشتركون في هذه المشاعر فإن صبح ذلك ، أدركنا ما أحدثته مسرحية « أوديب » من وقع شديد رغم كل التواهي العقلية التي تقاوم هذا القدر المحتوم . لقد عالجت الأسطورة اليونانية غريزة يعترف بها الناس كلهم لأنهم احسوا بها في فرارة نفوسهم . وقل من استمع إليها . كان قد شب في يوم من الأيام على عاطفة أوديب أو أنها اعتلجت في خاطره وخياله . ولهذا يعترف الجزع حين يرى هواجس استميت تنتقل إلى سائر الواقع ويتم تنفيذها . لذلك ترتد قرائنه على قدر ما يشند عامل الكبت الذي يفصل بين طفولته القابرة ووضعه الراهن » .

التعرف ! في ذلك كان أرسطو يرى اللحظة الرئيسية لتأليف المأسوي أو التراجيدي : إذ أنه الشروع في معنى مرتبط بظهور الهوية . لكن « التعرف الكلاسيكي » ، إنما يتم على النص وبين شخص المسرحية . أما فرويد فإنه يعرض لنظرية في التعرف يسهم فيها المشاهد الذي يصبح على بيئة من أمره بفضل شخصية أوديب أي تتوسع هويته الداعية وبغده هو أيضاً بمثابة للبطل

الأسطوري: وذلك عندما يفك رموز الكلام - الاندفاع القائم خلف الحاضر ،
وخلف القول الواعي المرتبط بالحاضر . ونحن نرى في الوقت ذاته تخلياً طاملاً
أن المشاهد المستغرق في أوديب لم يعد ملك آله (واستعادة) طاملاً أن المشاهد
بتعرف في أوديب الى ماخيه ، وكنا حتى ذلك الحين مضموسين) .

كذلك ففاجأنا الرسالة بعينها المؤرخة في ١٥ تشرين الأول من عام
١٨٩٧ باكتشاف آخر ، عندما ينتقل فرويد دون تمهيد من « أوديب » الى
« هاملت » . وإليك الفقرة التي تلي مباشرة الفقرة السابقة . قال :

« ولقد منحت لي فكرة أخرى : السأت تحد في قصة « هاملت » أحداثاً مائة ؟ رأياً
كالات مناصد « شكسبير » الواضحة ، وقد بدأ لي أن هناك واقعة حقيقية هي التي حدثت بالشاعر
الى تأليف تلك المسرحية وأن لا شعوره هو الذي الاح له ان يفهم لا شعور بطم . اذ كيف
يتكنا ان نشرح هذه العبارة التي صيرت عن هاملت الريفض بالمستويا ، « مكنا يجعل منا
كنا الشهور جيتا » ؟ اذ كيف يتكنا ان نفهم تردد في الثأر لأبيه والقضاء على عمه وهو الذي
لم يتردد لحظة واحدة عن ارسال بعض اتباعه الى الموت بما لم يتورع لحظة واحدة عن قتل
لا يوت ؟ وبما اتضح لتلك كله في العذاب الذي يعانيه بسبب ذكريات غامضة تحمل اليه امنية
معية كانت تدفعه الى ارتكاب الجريمة ذاتها بحق ابيه . من جراء هواه لاهه . وهو القاتل !
« لو عاملنا الناس على ما نستحق لكان نصيبنا الجلد بالباط » . فهو اذن يعي ذنبه اللاشعوري .
ثم ان فتوره الجنسي الذي يتجلى في حديثه مع الفتاة « اوفيليا » . ومقاومته تلك التريزة التي
تدفع بنا الى انجاب النسل ، واخيراً الكيفية التي سدد بها الى والد « اوفيليا » القطعة التي كان
لها ان تسدد الى والده . السأت نرى في هذا كله الاعراض المميزة لمرض المستيريا ؟ وهو لم
يفتح في نهاية المطاف سوى ان يحتدب العقاب عليه . مثال ما يحدث للصباين بالمستيريا . فكان
مستيريا شبه مستيريا ، والد ، ومات مسموماً بيد الخصم ذاته » .

ففي نطاق الأبحاث الأولى التي قام بها فرويد تبدو صورة هاملت
وثيقة الصلة باكتشافه الميل الطفولي نحو الأم والرغبة في تعميم النتائج التي توصل
اليها بعد التحليل الذاتي . معوكاً على النموذج الذي تقدم به سوفوكليس .

وهو يلاحظ في الوقت نفسه أعراض « المستيريا » ماثلة في تصرفات هاملت وبالتالي نجد انفسنا في ملتقى الطرق بين التحليل الذاتي والذاكرة الثقافية والتجربة السريرية .

ولعله من المفيد أن نذكر القاريء بـسألة نظرية كانت قد شغلت في تلك الفترة من الزمن . فقد انكر على المصاب والمستيريا أن يكونا نغمة هبوط في الطاقة الذهنية ، ولم يقبل مفهوم الأعياء النفسي (أو « النفه ») الذي جاء به بيرجانيه Pierre janet . فلو كان هاملت ، كما زعم غوته وكولريديج ، رجلاً ضعيفاً ، عاجزاً عن النهوض بالمهمة الملقاة على عاتقه . لأصبح نموذجاً للأعياء النفسي أو « النفه » . فإذا توصل فرويد الى اسلال صورة الكبت الشديد محل ضعف الطاقة ، لأرسي بذلك الأسس الكفيلة بتفسير « هاملت » تفسيراً جديداً . وحينئذ لن يشير الكف المصاب به الأمير الى مظهر من مظاهر « الضعف النفسي » بل يغدو حصيلة صراع داخلي تتعارض فيه قوى في غاية العنف والشراسة . ان الطاقة لا تعوز هاملت لكنه لا يستطيع السيطرة على الطاقة التي تصرف وتنفذ تقريباً كلها على المستوى المصيق . فتمتد بطل يولد في داخل هذا البطل اللغزي ، هو اللاشعور .

ولما كانت مطالعة « هاملت » قد أدت في أعقاب مطالعة « أوديب » ، فقد شدد المضمون « (أو إذا شئت : معنى) الطاقة اللاشعورية ، وتعين على أنه اندفاع أوديبية . وهذا لا يعني أن فرويد قد برأ نهائياً أمير الدانمارك من سمة الضعف ، كل ما في الأمر أنه فك لغز ضعفه . أي أن تحاذله لم يكن مجرد عجز من قبله . بل هو استحالة تغلبه على الشعور بالاثم الناشيء عن عودة رغبة طفولية سيطلق عليها بعد الآن كلام الأب الشبح ، وفعل العم الزاني أمم جريمة . فتور هاملت هو إذن الوجه الآخر لصراع داخلي .

ولنتوقف قليلاً عند تلك الأهمية الخاصة التي افردتها فرويد لمسرحية «هاملت» . فهي لم تكن فقط ماثلة في ذهنه لما سيسميه بعدئذ «عقدة اوديب» ، بل كانت حكاية « هاملت » مواكبة للنموذج الاوديبى وكأنها ظله المرافق له منذ الصورة الأولى والحاسمة لنظريته . وتواصلت الموازنة بين المسرحيتين في جميع أبحاث فرويد وقد يكون من المفيد ان نضم في اضبارة واحدة تلك النصوص التي جاءت مؤيدة للفكرة الواردة في رسالة صاحبنا المؤرخة في ١٥ تشرين الأول من عام ١٨٩٧ .

١ - لم يستجب فليس Fliess للفرضية التي تقدم بها صديقه . فاحتار فرويد في امره والى على طلب التأييد . واعادة الكرة في رسالته المؤرخة في ٥ تشرين الثاني من عام ١٨٩٧ . قال فيها :

ثم خبني عن سرحي مسرحية « اوديب » و « هاملت » . وانا لم اعرضه على احد سواك يقيناً مني انه لن يلتصق سوى السخط والانسكار . لذلك ارجوك ان تطلعي على رأيك في الموضوع ولو في كلمات معدودات . فقد كنت محقاً في المصام الماضي . حين انكرت علي بعض شواظي .

والظاهر من هذه السطور ان فرويد قد اخذ اهتبه للتراجع عن نظريته . فكانت رهن انتقاد صديقه من برلين . لكنه بعد مضي شهور قليلة (في ١٥ آذار من عام ١٨٩٨) اطلع فليس على الخطوط الكبرى لكتابه «علم الاحلام» وابلغه عدداً من آرائه في (اوديب الملك » و «الطلمس» وربما ايضاً «هاملت» . وفي اثناء ذلك الوقت ، كان فرويد قد وقف على الدراسة التي عقدها جورج براند Brandes حول شكسبير .

٢ - وفي « علم الاحلام » Traumdeutung (الصادر عام ١٩٠٠) تطالعنا آراؤه في « اوديب الملك » لدى قراءة الفصل الخامس (وعنوانه

« عناصر الأحلام ومصادرها ») وانقطع الرابع (هـ في الأحلام النموذجية »)
والفقرة الثانية (التي تتناول « الحلم بوفاة انسان عزيز ») . والظاهر انه لم
يشأ آنئذ ان يبرز ذلك الأثر الشديد الذي أحدثه موضوع « اوديب » في تفكيره
والذي اوضحه في مؤلفاته اللاحقة . بل حاول اخفائه في قائمة وصفية شملت
اغراض الأحلام بصورة عامة . اما تفسيره « هاملت » فقد ألقه بالبحث
الذي تقدم به حول « اوديب » وورد في حاشية طويلة في اسفل إحدى
صفحات الكتاب . لكنه في الطبقات الأخيرة من « علم الأحلام » نقل نص
الحاشية من وضعه الملحق وضمه - بينا في البحث - ولما كانت هذه الحاشية تؤلف
نقطة الانطلاق للدراسة التي قام بها ارست جونز Ernest Jones فلا بد لنا
من العودة اليها بمخاضها . كتب فرويد يقول :

« وهناك مسرحية أخرى لشكسبير تدعى « هاملت » وتضرب بجذورها
في القربة نفسها التي انبتت « اوديب الملك » . لكن الشاعر الانكليزي قد
عالج الموضوع ذاته على نحو مختلف فبدأ لنا الفارق الشاسع الذي يفصل الحياة
النفسية في بقعتين ثقافتين متباعدتين كل التباعد ، كما اتضح لنا التزايد المتدرج
في كبت العواطف على مر العصور . فعند « اوديب » الأغريقي يتجلى الإيهام
Jhantame الرغبة الاساسي في الطفولة ويتحقق فعلاً مثلما يحدث في الأحلام .
في حين يبقى هذا الإيهام مكبوتاً في مسرحية « هاملت » ونحن لا نشعر
بوجوده إلا من مفعولاته الكفية (كما هي الحال في اعراض المصاب) . واغرب
ما في الأمر هو ان التأثير الكبير الذي أحدثته « هاملت » في نفوس النظارة
قد رافقه تباين شديد في الآراء حول سلوك البطل ومزاجه . فقد قامت
الرواية على وصف مشاعر الخيرة والتردد التي منعت « هاملت » عن التأثير
لأبيه ولم يشر النص اطلاقاً الى اسباب هذه الخيرة ودوافعها . كذلك لم توفق
محاولات التفسير (التي هي في غاية التنوع والاختلاف) الى اطلاقنا على تلك
الأسباب . والرأي السائد في يومنا هذا . والذي يرجع في الأصل الى « غوته » .

هو ان « هاملت » يمثل الرجل الضعيف الذي شلت قدرته العملية الناشئة بفعل نشاطه الفكري الذي لما عنده لم أمقرلاً . (يقول « غوته » : « لقد ضمير نشاطه في ذل تفكيره ») . ورأى اخرون ان شكسبير قد عد الى وصف مزاج الساني مريض لا يستقر على حاله فكان فريسة الانبياء العصبي (أو « الثورساتانيا ») . لكن فسلل الأحداث وتعاقبها لا يسمح لنا ان نعتبر « هاملت » رجلاً عاجزاً عن التصرف عجزاً كاملاً . فنحن نراه المرة فلو الأخرى يتصرف تصرفاً نشيطاً فعالاً : حين يقدم في سورة عاصفة من سورات الغضب على قتل ذلك المتطفل الذي انصت له خلف ستار . ثم هو في مشهد آخر يرد كيد اثنين من انبياعه رداً مستمداً ما كراً ويضع يها الى التهلكة التي دبرت له . في كثير من الاستخفاف أو الاستهتار الذي عرف من امراء النهضة في اوروبا . لما الذي اعانته إلت عن قضاء المهمة التي اوكلها اليه شبح والده ؟ فلا بد لنا من القول : ان السبب في تروده يرجع الى طبيعة هذه المهمة الخاصة إذ يستطيع هاملت ان يقوم على كل فعل من الأفعال إلا التار من ذلك الرجل الذي قضى على والده وحل محله بالغرب . من أمه ، او ذلك الرجل الذي أظهره على كيفية تحقيق تلك الرغبات الامورية المكبوتة التي استمرها هاملت منذ طفولته . فهو يلوم نفسه . ويعتفه خميره . وينوب ذلك كله مناب الكراهية التي قد دفعه الى الانتقام . ومن جراء هذا اللوم والتبكي يقتنع هاملت في برارة نفسه انه لم يكن أفضل حالاً من ذلك الرجل الآثم الذي فتوجب معاقبته . واذا بتفسير هذا إما أوضح بصراحة عامة كل ما ينبغي أنت يبقى مستتراً في أعماق البطل . فاذا رأى بعضهم في هاملت انساناً مضايلاً اختبرياً . وجدت في ذلك الرأي نتيجة مستخرصة من تفسيرى هذا . وكل ما يبدى هاملت من تقور بصدد العلاقة الجنسية أثناء حديثه مع اوفيليا فهو يتفق مع قولي السابق الذي ذهبت اليه . ولقد ازداد أثر هذا التطور الجنسي خلال السنوات التالية في نفس الشاعر شكسبير ، فوجد اباح تعبير له في روايته « نيمون الأيتني » Timon d'Athènes . والذي عرضه لنا في « هاملت » لا بد من ان يتطابق مع حياة الشاعر الوجدانية بالذات . ولقد وأيت في كتاب جورج براند هول شكسبير (١٨٩٦) أنه ربما وضع مسرحيته مباشرة في اعقاب موت والده (في عام ١٦٠١) أي خلال فترة الحداد التي جازت بعد تلك الوفاة . لأن الشاعر يستحضر انشد ذكريات طفولته المتعانة بأبيه . ومن المعلوم أيضاً أنه قد فقد طفلاً له في سن مبكرة كان يدعى هاملت Hamnet (وهو شبيه باسم هاملت ») . وكما أن رواية « هاملت » عالجت موضوع العلاقة التي فصل الولد مايويه كذلك تناولت تمثيلية « ما كيت » التي وضعت في الحلية ذاتها موضوع الامرة التي لم تعقب ذرية ولا ولداً . واخفق أن كل ابداع شعري لا بد من أن يكون ثرة نوازع عديدة

وحوافز جنة خاموت ذهن الشاعر . مثل الابداع ، في هذا الصدد . مثل الاعراس الرحيبة
والاحلام التي تتقبل تقاسيم كثيرة بل تقتضي دائماً مزيداً من التأويل حتى تقف عليها بصورة
كاملة . كذلك نتيج لنا هذه المسرحية أن نقدم أكثر من تفسير واحد وانه لم نحاول هنا سوى
الاعراب عن اعمق ما اعتلج في ذهن الشاعر من خواطر أثناء عمله المبدع .

فالتفسير الذي بعث به فرويد الى صديقه فليس Eliess وورد في هذه
الحاشية بتمامه مع ملاحظتين اضافيتين . الأولى تتعلق بتاريخ الحاضرة ، والثانية
تتناول الصلة بين مسرحية « هاملت » وشخصية صاحبها المزعومة . وبعد أن
أطلعنا اليوم على سيرة فرويد كاملة وعلمنا نشأة نظريته في « عقدة أوديب » ،
فلعلنا ندرك أمراً قد خفي على الجمهور الذي قرأ « علم الاحلام » عند صدوره .
وحين ينوه فرويد بالعلاقة التاريخية الوثيقة التي تربط تأليف « هاملت »
بنوت والد شكبير ، فإنه يعني أيضاً ان الابداع الشعري قد حدث وقتئذ في
الظروف نفسها التي أحاطت باكتشاف نظريته في « عقدة أوديب » .
وهي النظرية التي جاء بها فرويد عندما أخذ يفسر الاحلام التي طافت به في
الشهور التالية لوفاة أبيه . فعلى صعيد العلم ، يمكننا أن نعتبر « علم الاحلام »
كتاباً مكافئاً لمسرحية « هاملت » ، من حيث تطور الانتاج المسرحي عنه
شكبير . فالشاعر هو الرجل الذي ينقاد لاحلامه فلا يفسرها تفسيراً عالياً
بل يهتز لها اهتزازاً شديداً . أما فرويد فهو أشبه بالشاعر الذي استطاع أن
يفسر أحلامه ويشرحها . وفي هذه الموازنة الطارئة بين فرويد وشكبير
نجد تمة لعبارة هاملت (« البقعة قبل كل شيء ») التي استشهد بها فرويد
واقاحت له ، ولو في لحظة قصيرة ، أن يتقمص شخصية هاملت ولا يقع الشبه
بينهما على صعيد النوع الأدبي ، بل على صعيد القدرة التي يملكها كل منهما في
إبراز خاصية انسانية غاصت في غياهب اللا شعور واستجلاء دلالتها كما لو كانت
عرضاً من أعراض المرض . كذلك يبدو لي أن الاستشهادات الكثيرة بهاملت

ما نضالعه في مختلف رسائل فرويد لا تشير فقط الى ثقافة الرجل الذي نبغ في معرفة الكتاب المشاهير بل تشير أيضاً الى الأثر العميق الذي أحدثه بطل شكسبير في قرارة نفسه ، ففي رسالة له الى ارنولد تسفاينغ Arnold Zwigg يردد صاحبنا قول هاملت : « لو عاملنا الناس على ما نستحق لكان نصيبنا الجلد بالسياط » ولما غادر فيينا عام ١٩٣٨ ختم رسالته الى أخيه بعبارة هاملت : « الباقي هو الصمت » .

٣ - في كتابه « المدخل الى التحليل النفسي » (الصادر عام ١٩١٦) ما زال فرويد يرى في مسرحية « هاملت » موضوعاً ملحقاً بأسطورة « اوديب » . وفي تلك الفترة صدرت دراسات ارنست جونز (في روايتها الأولى) « أوتورانك » Otto Rank . وأولى فرويد بعض عنايته لفرضيات يونج Jung حول « الالهام الارجاعى » *fantasmes rétroactifs* مما جعله يعيد النظر في مشروع تفسيره والتقدم برأى أدق ، فكتب يقول :

« جرنة اوديب الاولى هي الزمن ذاته وجريته الثانية هي اغتيال أبيه . ولتنقل في هذه المناسبة : أن هاتين الكبريتين قد نددت بها أول مؤسسة اجتماعية ودينية اقامها الانسان وهي الطوطمية *totémisme* . ولتنقل الآن من اختباراتنا المبشرة حول الطفل الى دراسة تحليلية للرجل البالغ الذي أصيب بالعصاب . فما هي العناصر الجديدة التي يوفرها لنا التحليل ونستعين بها حتى نتعمق في معرفة « عقدة اوديب » ؟ نقول بإيجاز : ان الدراسة التحليلية فطره على نحو ما تزوي الاسطورة . وهي تشير الى ان كل عصابي كان بمثابة « اوديب » . أو بتعبير آخر ، أصبح شبيهاً بهاملت في موقفه من العقدة . وواضح ان الصورة التي يوفرها التحليل عن عقدة « اوديب » هي صورة مجسدة ومكبدة للطفولة التي هي مصدرها ، فالإشارة الى كراهية الاب وغنى موته لا تحافظ في الشخصيات العلمي عن نوعيتها . والحذات الموجهة الى الام يبدو ، كاله ينتهي امتلاكها كزوجة . فهل يجوز اننا ان نسب الى عهد الطفولة الرديئة مثل هذه الميول الصريحة المفرطة . ام ان التحليل يوقعنا في الخطأ ويضع الى تخصيصه عنصراً اضافياً جديداً ؟ وليس من المتعذر علينا ان ننظر بهذا العنصر الدخيل . فاذا تحدث المرء عن واقعة ماضيه - ولو كان مؤرخاً مدققاً - لا بد له من ان يعير اهتمامه الى كل ما يقتضيه من

الحاضر أو من فترة متوسطة ، على غير علم منه . ويتبعه بفصحى عن الماضي بفعل وجع .
 مما يؤدي الى تشويه صورة الماضي . ففي حال العصبي يمكننا ان نقسم اذا كان النقل العاطفي
 المدسب على الماضي قد خلا تماماً من كل قصد . ولا بد لنا في وقت لاحق من بيان دوافعه
 والاهتمام بالاهتمام الارجاعي الذي يرتد الى ماضٍ حقيق . ويتبين لنا أيضاً بكل سهولة ان الحقد
 على الوالد قد اشتد لأسباب عديدة ترجع الى فنون وعلاقات لاسفة . وارب البطل القوي
 المتجه الى الرائدة قد اتخذ شكلاً لا يعرفها الطفل . لكنه من العبت انت نسى ان شرح
 عقدة « اوديب » بكاملها استناداً الى الاهتمام الارجاعي وان نجعلها مرتبطة بفترة متأخرة .
 لان النواة الطفولية الاولى تستمر في الالتقاء مع كمية من العناصر الملحقة . وهذا ما تزيده
 الدراسات التي أجريت مباشرة على الأطفال .

وفي حاشية اضيفت الى الطبعة الثانية من كتابه « مقالات ثلاث في
 الحياة الجنسية » يعود فرويد الى القول : ان الاعتراف بعقدة « اوديب » هو
 « موضوع الخلاف الرئيسي بين انصار التحليل وخصومه » . والظاهر أن هذه
 العقدة ، كما عرضها فرويد ، هي مزج غير مستقر من « نواة طفولية » (يمكن
 رصدها عند الطفل ومن خارجه كواقعه أصيلة لا يدركها شعوره) ومن اهتمام
 ارجاعي . ولا بد أيضاً لتشخيص المحلل أن يبلغ نقطة الالتقاء هذه وأن
 يكون ، من حيث صداه النفسي ، أقرب الى كلام الأب الذي يشير الاهتمام
 الارجاعي في حال النقل العاطفي ، ويبحث الحياة في « النواة الطفولية »
 فعندما نطالع فرويد نقف على شرح توجهه به الى صديقه فليس Fliess واما
 الى قراء « علم الأحلام » وأما الى جمهور المدخل الى التحليل ، معالجاً
 قضية « اوديب » في صيغة المفاهيم العامة ، ثم يأتي دور المريض ليطلع عليه .

والذي لا ريب فيه هو أن التفريق بين « النواة الطفولية » وبين الاهتمام
 الارجاعي . يساعد على تحديد وضع كل من « اوديب » و « هاملت » تحديداً
 أفضل . فاذا انطلقنا من الفكرة التي أخذ بها فرويد (وكذلك ابراهيم
 و يونغ من بعده) والقائلة أن الأسطورة صورة جماعية مكافئة لأحلام الفرد ،

كان من الواضح أن تطبق أسطورة « أوديب » على النواة الطفولية . ومهما يكن من أمر الإيهام المرتد الذي أحال الأم جوكاست Jocaste الى زوجة واستكمل الزيف ، فإننا نشعر أن القصة كلها قد حدثت على صعيد بدائي ولا حاجة لنا الى البحث عن مستويات وأصعدة سابقة .

والاشعور ليس لساناً وحسب بل هو مسرحية مأسوية في كلام أخرج اخراجاً مسرحياً ، أو عمل محكي (يتناوب بين الصمت والصراخ) ، فسر حية « أوديب » مأساة أسطورية خالصة تتجلى فيها الاندفاعات بأقل ما يمكن من التشذيب والتنقيح . و « أوديب » نفسه لا يمي دوافعه الغامضة لأنه متطابق مع لاشعورنا . وهو يجسّد رغبتنا في أحد أدوارها الأساسية ولا يفتقر الى غور نفسي يختص به لأنه هو غورنا النفسي . ومهما كانت مقامرة خفية فإن معناها واضح لا شبهة فيه ، وبالتالي لا حاجة الى التنقيب عن دوافع أوديب ولا عن مقاصده المضمرّة . ومن العبث أن نسند اليه كياناً نفسياً خاصاً لأنه في حقيقة أمره أحد منابغنا النفسية . وبدلاً من أن يكون موضوعاً للدراسة النفسية فإنه يغدو عنصراً وظيفياً يساعد على انشاء علم النفس . ولعل فرويد قد رأى فيه الصورة النموذجية الكاملة archetype شريطة أن تنحصر في شخص اوديب فقط .

إذن لا توجد عناصر خفية مستترة خلف اوديب لأنه جسّد اغوارنا النفسية بعينها . أما هاملت فهو بضطرنا ، على العكس من ذلك ، الى طرح ألوف الأسئلة المثيرة حول ما يتوارى خلفه من دوافع وأحداث ماضية وطفولة غابرة وحول ما يخفيه علينا ، أو ما يخفى عليه ، ويشعر المشاهد أو القاريء بوجود ثغرات كثيرة ، بل يتساءل أن لم يكن المؤلف قد تعمّد تأليف مسرحية يتصل وقعها المأسوي بتصوير عالم حافل بالثغرات (سواء كان هذا العالم طبيعياً

أم سياباً أم نفسياً) . والواقع أن رواية شكبير جاءت معاصرة لحقبة
 انهارت فيها الفكرة التقليدية عن الكون ، واخذت فيها المواقف الشخصية
 تبسط سلطانها الخاص والمنيع (من حيث المبدأ) حتى قال مونتaigne :
 « لا يعلم إلا الله ان كنت جباناً فظاً ، أم غلصاً كريماً ، فلا يعرف سريرتك
 أحد سواك ، ولن يتكلم فيها إلا ما خدس والتخمين . » معنى ذلك أن الوجود
 لا يطابق الظهور ، وهذا هو العيب القاصح الذي يندد به هاملت . وان كان
 مصاباً به . أحد أسلحته الدفاعية هو التظاهر حتى يخفي ما بنفسه : أو هو
 قناع الخوس والجنون . اما سلاحه الهجومى فهو تكلف النفاق والتجميل المسرحى .
 بمعنى ان الظهور قد غدا الوجه الشامل الذي أوقف المجتمع والدولة والأفراد ،
 فالظواهر كاذبة لكن تشيل الجريمة على مرأى من المجرمين المنافقين
 كقيل فيخراج الحقيقة من مكانها . فإذا استطاع المسرح ان يلم بجميع معالم
 الوجود ، اكره الفرد على اماطة اللثام ، لأنه استعراض للظواهر . ويعتبره
 هاملت ايضاً أداة من ادوات الاختبار وينبغي من خلاله الوصول الى امرين :
 ان يضع كلوديوس موضع المحك ، وان يتيقن من ان ظهور الشبح لم يكن
 وسواساً من عمل الشيطان ولا اياماً عجماً عن كتابته . وسوداته . وفي هذه
 المناسبة ، قد يجدر بالنقد الأدبي القائم على التحليل النفسى ان يعير اهتماماً اوفر
 للكلمة المراوغة التي تنفث السم وتشييع بين الناس . ويحق لنا ان تنوه بمحادثة
 السم المدسوس في اذن الملك (وكان جونز قد استشف من هذا الرمز معنى
 الاغتصاب الجنسى المثالى Hamasexnel في كتابه « موت والد هاملت »)
 شريطة ألا نفعل رمزاً آخر قد يكون اقرب الى السطحية . وهو الاستماع
 الى رجل ميت واذا دعا كلامه في حديث ينتظر منه السم ، واعتبار ذلك كله
 من قبيل الرقية الوبيلة . وحادثة البستان التي رواها الشيخ في الفصل الأول

من الرواية هي نسخة عن مسرحية سابقة عنوانها « مقتل غونزاغو » gonzago اراد « هاملت » ان يعرضها امام الملك والملكة في شكل مزدوج : مسرحية صامتة ثم تمثيلية فاطقة . فالمرح بوضفه عرضاً خيالياً مثيراً لصور الجريمة التي اقترفها الفاجران . لكن الرواية المثلثة لم تعد نسخة عن المسرحية السابقة فحسب . بل كانت ايضاً محاكاة لاحقة لجريمة كلوديوس بالذات ، وذلك بفضل التعديل الطفيف الوارد في خطبة « هاملت » تلك التي وضعها في هذه المناسبة وأخفها بالنس السابق . كان لابد من تضيق الحقائق على المجرم وبالتالي اختلطت الأزمنة ودارت بك الدنيا ، فامتزج العمل الأدبي (« مقتل غونزاغو ») بعبارات الشبح وإيهامات هاملت وجريمة كلوديوس . واستذكر هاملت الذي ظهر آنذاك ، بمظهر المخرج والكاتب المسرحي ، الصورة التقليدية التي تحمل من المسرح مرآة للحياة . وهو في وصيته للممثلين (التي ذكرها فرويد عرضاً في بحثه المسمى « حسن البداية ») يقول لهم : « منذ القديم كان الغرض من المسرح وما زال الى يومنا أن يعرض للناس مرآة للطبيعة - ان صح التعبير - فيظهر الفضيلة على وجهها الصحيح والفسادة على معالمها وصفاتها ، وان يطلع عصرنا ويعتصمنا على ما انفردا به من سمات وطبائع » . وبذلك كان المسرح في المسرح حيلة او « مصلاة » توسل بها صاحبنا حق « يقتنص وجدان الملك » . كل ما تنهت هاملت هو ان يؤثر العرض المسرحي في نفس كلوديوس كما اثر الشبح في نفسه هو ، الى ان يتمكن الحق من يزحق الباطل ، ويحرك اعمى المجرم ويكرهه على الاعتراف بذنبه من تلقاء ذاته . واذت تعلم كيف اقتضع امر الملك حين التمس لنفسه مهرباً . فكان هاملت على يقين من جريمة كلوديوس لكنه واثق ايضاً من ان الكلمة وحدها لن تقوى عليه اطلاقاً .

لم يقع اذن ضمير الملك المعذب في « المصلاة » التي نصيها هاملت لكن ضمير الاجيال اللاحقة هو الذي وقع في شراكه . ولم يستطع الافلات من

تلك الوقائع المتشابكة والمثيرة التي متزج فيها ظهور الاشباح وتشيل المشاهد .
وتعاقب احداث ذهبت ادراج الرياح واخرى انهارت بسرعة مفاجئة ، وتلاحق
افكار متواصلة واخرى متقطعة . فكانت مسرحية ، اغتيال غونزاغو ، لوحة
ومرأة وكان يفرض بالملك كلوديويس ان يتعرف في وقائعها المكررة الى ما قام
به من افعال عندما اقترب جريمته . كذلك عرضت لنا تمثيلية ، هاملت ،
احداثها المعقدة وحوارها الالاه حتى تهيب لنا في مركزها سطحاً عاكساً
تظهر فيه صورة المشاهد اياً كان . فالمرأة منصوبة امام كل انسان . وبالتالي
اختلفوا في تفسير المسرحية باختلاف النظارة والقراء على مر العصور والاجيال ،
وهذا امر مادي في تاريخ الروائع الأدبية . والذي يبعث على الدهشة هو ان
ثمة شخصية أخرى تكاد ان تكون معاصرة لهاملت ، ونعني بهدون كيشوت ،
قد اقرت مي ايضاً سيلاً من السروح والتناسير . ففي الرجلين فراغ عجيب
ونحن نسعى دائماً الى ملء هذا الفراغ بالفكر الواعية (أو اللاشعورية) .
زعموا ان رواية شكسبير عمل مفكك لم تلتحم اجزاؤه التكاملاً متقناً ، وانها
كتبت على عجل وتألقت من اضافات متعاقبة وعناصر متباينة . لكنها مع
ذلك تبعت على الحيرة والقلق ولا يتعلق تأثيرها بوجهة نظر المشاهد فقط ،
مثل تلك الصور الشاذة التي تعكسها المرايا المقعرة ، بل يتعلق ايضاً « بالاسقاطات »
العديدة التي تسببها من جراء وفرتها وغناها . فلو فرضنا بدلاً ان المسرحية
كلها كانت خليطاً من عبارات متلاشية كالعبارات التي فاحت بها اوفيليا في
حال هذيانها ، لشاطرت مع ذلك ، هذه الألفاظ الأخيرة سلطانها العجيب ،
قال شكسبير في نجوى اوفيليا :

« كلماتها لا تقبض معنى واضحاً . لكن الذي ينصت لما يحاول ان يجيد في
ياراتها المتناثرة منطلقاً . ويحمي في امرها حتى يجعلها تلامس امساره
الخاصة قدر المنطاع » .

ففي مسرحية « اوديب » كان الرمز واضحاً بكل كماله وسلطانه ، وهي تأخذ بالألباب من جراء تأثيرها الرمزي . اما ثيولييه « هاملت » فهي تهيج مشاعرنا لأنها تسعى الى السكّال الرمزي ولا تباغها ابداً لأنها ظلت نصف-رمزية . ولو اننا عدنا الى المفاهيم التي جاء بها فرويد في النص المذكور سابقاً ، لوجدنا في قصة « اوديب » كيف ان « نواة الطفولة » المشتركة قد انحدت « بالايهام الارجاعى المشترك » اتحاد فلقي الشعرة فحدثت تسوية بينها وتم التلاحم بين الفلقتين ليتكون منها المجموع . لكننا في « هاملت » نرى ، على العكس من ذلك ، سلسلة من الوقائع والأقوال والخطب وكأنها تعرب فقط عن سطر واحد من المعنى الاجمالي الذي يقتضيه الشطوط والتفكير المنسجم . ولعلنا نتقبل اليوم مثل هذا المعنى الجزئي بل لعلنا نرى فيه جمالاً اضافياً طالما عودتنا اعمال ادبية معاصرة على ان نؤمن « مرامها » البعيدة في غموضها وتشعبها وشرورها . كذلك يمكننا القول ان موضوع « هاملت » الفلسفي هو الانفصام والتباعد بين وجدان الفرد وبين « عالم » استبد به الشر . ومن الواضح ان الرواية لن تبلغ ضالتها المنشودة لو استطاع الوجدان الذي وعى العالم ثم انكفأ على ذاته يسألها عن هويته ، ان يدرك هذه الهوية ادراكاً كاملياً .

ومنذ نهاية القرن الثامن عشر سعى معظم النقاد الى ملء الفجوة وحلّ اللغز واستكمال النص . فبدأ هم هاملت انساناً معذباً له نفسيته الخاصة واغواره الخفية ، لا يشاهدون إلا آثارها الغريبة فدفعهم الفضول الى التنقيب عن اسبابها ودوافعها ، كذلك حاولت اجيال متعاقبة من المفسرين والشرّاح ان تتوارى خلف الشعار ولم تحش ان يحلّ بها ما حلّ بالمعجوز بولونيوس لأن سيف هاملت لا يقوى على ايدائها . واشتد شوقها الى استجلاء ما هو مستتر خلف المظاهر حتى اصابتها ما يشبه الدوار من تعدد الألفاظ

تثيرها المسرحية . ولاحت وراء شخصية ه هاملت ه شخص اديبة ماثلة لها ، ونماذج اسطورية (جمعها ساكسو غراماتيكوس saxo Grammaticus) ربما كانت المصدر الذي اتخدر منها ه هاملت ه . وادرك النقاد بعض الشبه بينه وبين اورست و بروكس ثم كان عليهم ان يتقصوا دوافعه الحفية ونظرتة الى الأمور ومقاصده التي انقلبت رأساً على عقب أو غارت في غياهب النسيان بسبب فساد عقله وهواجسه الفامضة . وهناك ايضاً مقاصد شكسبير حتى ان المؤلف بدوره أفلت من يدم في نهاية المطاف مع كل ما اعتلج في صدره من هموم واحقاد وهمسات الطفولة واللامعور والعبقرية . وكل ما استوحاه من طبيعته المبدعة . ومبرعان ما انقلب شكسبير الى اسم متعار يخفي رجلاً آخر ، سواء كان كاتباً ام سيداً عظيماً ، وهو الذي امسك بالقلم .

وربما كان المشاهدون في عهد إليزابيت لم يطرحوا هذا العدد العديد من الأسئلة حول كل فترة من فترات سلوك هاملت المضطرب . ولعلمهم قنعوا بغياب تلك الوحدة النفسية المتواصلة التي تعفزه على العمل . فلم تنسب الخصومة الكبرى إلا بعد قرن ونصف من الزمان عندما تعذر على القوم الذين اولعوا بشخصية هاملت ان يرضوا بفقدان المبدأ النفسي الذي من شأنه ان يوضح صم مزاجه المتناقض ويجمع شتات احاديثه المتباينة . وبعثاً تحاول المسرحية ان تأسرنا بجذبية احداثها الراضخة فلا بد من ان يُضاف اليها تفسير سببي مستوفى . ولما لم نفل هذا التفسير غامضاً مانزراً ، بدت الرواية وكأنها تمثل شطراً واحداً من معادلة افتقر شطرها الآخر الى الأداة والتوضيح .

ثم ان اوديب قد اذعن في تصرفاته المتعاقبة لأحكام الضرورة . فلم تكن ثمة حاجة الى التساؤل عن الخوافز النفسية التي تعطل سلوك البطل . فهو ينفذ نبوءة الكاهن : والنبوءة ترمز هنا الى الضرورة والسببية على حد سواء .

ويمكننا القول بتعبير أحدث : كان أوديب هو الذي يتقمص دور الحافز أو يصوره تصويراً رمزياً . أما هاملت فقد تراءى لنا في مظاهر أمره فرداً كاسر الأفراد . ولم يكن قط رمزاً نفسياً بكل ما يتمتع به الرمز من كمال وكثافة . وعندئذ بدت لنا الضرورة المتفجرة في خاتمة المسرحية المفاجئة ، وكأنها اعيقت على مر الأحداث بموانئ كثيرة لا مبرر لها أو ان الضرورة تعمل في الخفاء بدافع اسباب غامضة .

لم يقتصر فرويد في فرضيته الجريئة على إيجاد التبرير فقط . وارجاع الأحداث الى عامل الضرورة والوضوح استناداً الى تأويل الأسباب الخفية المستترة ، بل افترض ايضاً ان الحافز الرئيسي العميق هو « عقدة أوديب » . وهذه هي الضرورة بوضع معاملها . وتنبؤية « هاملت » لا تستكمل معناها إلا بها . اي ان فرويد يعتبر الاهتمام الكلي الذي اثارته الرواية بثابة القرينة ، ولا يمكن تسويغ هذا الاهتمام اطلاقاً بما اتصف به « عصاب » هاملة من صفات فردية وخاصة بل لا يمكن تبريره إلا بوجود « عقدت أوديب » (وهي موضوع كلي) . ولك ان تعترض على ذلك وتقول : اتنا لو افترضنا الشمول في عقدة أوديب ، لرأيناها في كل فرد من الافراد . ولن نجد فرويد مثقة في الرد على اعتراضك : لكن هذه العقدة ماثلة في شخص هاملت بشدة لا نعهد لها عند غيره من الناس .

لا يحتاج أوديب الى تفسير لأنه هو الشخص الذي يوجه التفسير . اما أقوال هاملت وتصرفاته (أو تفاعه) فهي بوصفها اعراضاً تتطلب الترح والايضاح . والقول بان هاملت لم يحقق ما استطاع أوديب تحقيقه ، معناه أن رواية شكسبير ليست مكافئة « للحلم الجماعي » وأتينا لا نفع فيها على ذلك الايام المرتدة « fantasme rétroactif » المشترك الذي ينضم الى « نواة الطفولة » .

noyau infantile المشتركة لتكوين وحدة الرمز . ففي مسرحية « هاملت » يبقى هذان الشطران منفصلين دائماً . فمن الذي يتكفل « بالايهام المرتد » ؟ هاملت لا يتكفلها لأنه لا يوجد إلا في نطاق الأقوال التي ينسبها اليه شكبير . كذلك لا يتكفلها شكبير لأنه لم يتقدم بأي تعليق هاملي على « هاملت » . يبقى على المفسر إذن ان يعتبر أقوال شخص المأساة بمثابة الحصيلة وأن يؤلف منها قصة سابقة : في شيء من التوسع ، وينتج في تفسيره نحو نقطة أصلية هي « النواة » الأولى التي تكون بأن واحد ملكاً له و « هاملت » والشاعر شكبير . وبذلك يتكفل الشاعر قضية الايهام المرتد ، بالنظر الى أوجه الشبه التي تقرب بين سلوك هاملت وبين تصرفات المرضى المصابين بالعصاب ممن يعالجهم الطبيب المحلل في حياتهم الواقعية . وفي بحث الشاعر يلتقي لاشعور هاملت الوهمي ، بلا شعور شكبير المبدع ، وبشكبير التقاريء أيضاً . وذلك كله في نقطة مشتركة تتلاقى فيها خطوط تندفع نحو الماضي ، ومنها تنبتق صورة اوديب التي تكشف النقاب عن سر الأمير الدانمركي الحزين في ضوء الأسطورة العريقة .

ومن هنا كانت الشروح والتفسيرات متسمة بسمة « السيولة » ، أما أرنت جونز الذي استند الى فرونية فرويد الأساسية ، فقد رأى في شخص هاملت ما يشبه الشخص الانساني العادي ، له مشاعره الواضحة والحفية وله اندفاعاته واثاه العليا . أي أن له ، بكلمة موجزة ، ذلك الكيان النفسي الذي يتشكل في أي فرد من الأفراد عبر تاريخهم . وهذا معناه أن شكبير القادر على محاكاة بارعة لم يبدع في هذه الرواية « دوراً » مسرحياً بل أنشأ انساناً بكل معنى الكلمة . لكننا اذا نقلنا اهتمامنا من هاملت الى شكبير كان شخص هاملت مرجعاً جزئياً ووهماً عابراً في وجدان الشاعر وهذا ما أشار اليه

التفسير الذي جاءت به الناقدة ايللا شارب Ella Sharpe . وكانت قد أقبلت على تحليل لا شعور شكبير من خلال اهمّ شخص الرواية أكثر من تحليلها نوازع هاملت الحقية . فكان تفسيرها تأويلياً اكتسب فيه « التوزيع » قيمة تخطيطية والعمل قيمة « اقتصادية » . فأصبح وضع الشخص أسطورياً فهم أغوار داخلية عوضاً عن أن تكون لهم أغوار داخلية . وهم هذه الاندفاع أو تلك عوضاً عن أن تكون لهم اندفاعات . وبالتالي لم تعرض أمامنا الأسطورة الانسانية الجماعية - أي « أوديب » - ولو أنها بقيت مستترة نستشفها من خلال السطور كضمانة لوجود العنصر الشامل المحتفي خلف العنصر الخاص ، بل رأينا انشاق « أسطورة شخصية » (على حد تعبير شارل مورون Mouron) تكونت من خلال التحليل النقدي .

٤ - في « سيرته الذاتية » الصادرة عام ١٩٢٥ ، اقام فرويد علاقة أخرى بين « هاملت » و « أوديب » وفي صيغة ابط من الصيغة الأولى استندت الى ذلك التمييز المعروف بين « مسرح الطبايع » (الذي يمثله اوريبيديس) و « مسرح القدر » (الذي يمثله اسخيلوس) . وهذه العلاقة متشابهة ومتشابهة مع تلك التي تقوم بين الصورة الفردية للعصاب وبين النموذج الأصلي (أو الجذر) لاندفاع « أوديب » . كتب فرويد يقول :

« اما انما فقد خطرت لي خواطر عديدة مبعثها عقدة « أوديب » وكنت قد تخلقت من وجودها في مسرحيات كثيرة . وتبين لي أن اختيار هذا الموضوع الرميب (ماهيك عن ابدانه) كان دائماً امرأ خفياً ملتزماً ، وأتينا لاستطيع تحليل تلك الأصدا ، الهامة الناجمة عن عرضه في جو شعري لا لا يمكننا تفسير جوهر « مأساة القدر » بالذات . ما لم نعرف بان تشاعر قد أدرك هنا قانوناً عاماً من قوانين التطور النفسي في جميع ابعاده العاطفية . فلم يكن القدر ولا وحشي للكاهن إلا صورة مادية للضرورة النفسية . ثم ان البطل يقرب جريته كل غير علم منه وبدون ارادته وهذا في رأينا تمير صحيح عن الطبيعة اللاشعورية ليوله الاجرامية . وما هي إلا خطوة واحدة حتى انتقلت من هذا الفهم « لمأساة القدر » الى توضيح

« مأساة قطباج » انتشئة في رواية « هاملت » والتي اعجبت الناس منذ ثلاثة قرون دون ان يدركوا معناها الخفي ودون ان يتمكنوا من تخمين دوافع الشاعر وهدفه . وكان من الواضح ان هذا المريض الذي ابدعه شكسبير يفشل في مساعيه بسبب عقدة « اوديب » . شأنه في ذلك شأن جميع المرضى من امثاله في الحياة الواقعية . فقد أوكل الى هاملت ان يعاقب شخصاً آخر عن الفعلين المنكورتين اللتين تولفان مضمون عقدة « اوديب » . وحينئذ تدخل شعوره بالذنب . وهو شعور غامض اوقفه عن الحركة وشل ذراعه . وكان شكسبير قد وضع هذه المسرحية بعد موت والده بزمان قريب . ثم توسع ارنست جونز فيما بعد في الاقتراحات التي ابدتها عند تحليل المأساة وجاء عمله دقيقاً وشاملاً . كذلك اعتمد اولو دائلك النموذج ذاته وانطلق منه في دراسة الموضوعات التي يفتاوها كتاب المسرح . وهو في ميته التكبير عن « الدوافع الى الزنى » فقد اثبت ان كثيراً من المؤلفين يمتدون الى تصوير الدوافع والحوافز التي افردت بها عقدة « اوديب » . ولقد تتبعنا ما طرأ على هذا الموضوع في الأدب المعاصر من تغيير وتغيير .

د - في « المدخل الى التحليل النفسي » الصادر عام ١٩٣٨ والذي لم يستكمل فرويد . نقع على الأفكار ذاتها ولكن في صيغة المدح والتقريظ . لأن النقاد ومؤرخي الأدب لم يتقبلوا قبولاً حسناً تفسيره مسرحية « هاملت » فكان عليه ان يرد عليهم رداً سريعاً . وهنا أيضاً ، لا بد لنا من ذكر بعض النصوص ونو كررة الاستشهاد . كتب يقول :

« لعلك ايها القاريء قد سمعت بما وجبه الي من لوم إذ قالوا : ان اسطورة « اوديب » لا شأن لها إطلاقاً بكل ما تقدمت به من تحليل » . وانها حالة مختلفة كل الاختلاف فاوديب لم يعم ان الرجل الذي اشتاله هو ابوه . وان امرأة التي تزوجها هي امه . لكنهم تجاهلوا ان مثل هذا التحوير امر لا بد منه حين يعرض الشاعر لكتابة ذلك الموضوع . وانه لا يأتي بعنصر جديد بل كل ما في الأمر انه يغير من قيمة العناصر المتوفرة في هذه الحالة تغييراً طارئاً . ذلك لأن جهل اوديب لكل ما اقدم عليه هو افضل صورة لذلك للشعور الذي غاصت فيه كل تلك التجربة التي يعانها الرجل البالغ . ثم ان حفة القدر والاكرواء التي تتصف بها سادسة الوحي تزيده ساحة البطل أو يلغيني لها ان تعفيه من المسؤولية . وهي اعتراف ختمية للقدر الذي قضى بان يعاني الابناء جميعاً عقدة اوديب ويتغلبوا عليها . وهنا أيضاً ، حاول

تقدم القائم على التحليل النفسي أن يثبت للدائي، المليب أنه يمكن إيجاد تفسير لشخصية أدبية ثانية - وهي هاملت الإنسان المردد المختار - استناداً إلى عقدة أوديب (فقد خاب سمي الأمير حين أوكل إليه أن يعاقب إفساناً آخر على الفعلة التي قنجلت يوضح في مضمون وعيائه الأدبية) وقبول تفسيره باستدلال الأوساط الأدبية وهذا دليل على أن السواد الأعظم من القارئ ما زالوا ينشئون بغير اثر بكتبهم الطفولية .

ولم تبارح إذن صورة هاملت جميع مؤلفات فرويد من عام ١٨٩٧ حتى عام ١٩٣٨ بوصفها الشخصية المأسوية الثانية . أي أنها لم تكن حالة طارئة ، بل تنسب إلى فئة النماذج الكبرى والموضوعات الشاملة . ولأن كان أوديب بأنها كه الحرمات وتحمل القصاص يرمز إلى الشريعة الكونية التي تشرف على نشأة الكائن الأخلاقي : أي إلى الفترة من حياتنا التي لا بد لنا من معاناتها وتجاوزها ، فإن هاملت من ناحية ، يظهرنا من خلال امتناعه وتردده على عجزه عن التجاوز والتغلب على ذاته ، فتبقى غريزته النابعة من طفولته مستترة في جوانحه تسومه سوء العذاب ، لقد سمى فرويد صراحة هذا الذي يسمى هاملت إلى كتمانته رغم ترثرته وهذره ، وهذا الاسم هو أوديب .

٦ ولا يقف الأمر عند هذا الحد . فقد تبهر فرويد في مسرحية شكسبير وتقدم في باقي مؤلفاته بالخطوط الكبرى المتناثرة لتفسير أعم . ففي مقالته المسماة « آراء في حالة الاستحواذ العصائبي » كتب يقول :

« والريبة التي يبديها المريض أنا تستجيب لقلقه النفسي الذي استبد به في كل ما يعمد إليه من تصرفات . مما يعمل الغلبة لمعقد على عاطفة الحب . ولنا كانت هذه العاطفة الأخيرة تتبع عادة من الثقة والراحة النفسية ، فإن الاشتباه بها ينقل الشك إلى شئ الشاعر ويجعله يتشبث بانفع الأمور وأفلم شائناً . فالإنسان الذي لا يتقن يحبه مكروه على الارتياح بكل شيء . والاشتباه بكل ما هو أقل قيمة من حبه » .

عندئذ يجملنا فرويد في مقالته إلى حاشية وردت في أسفل الصفحة يذكر فيها أبياتاً باللغة الانكليزية يتفضل فيها هاملت بالفنائه أوفيليا وهي :

« سيان عندي ان تقولي ان النجوم ليست من نار
وان الشمس لا تدور
وان الحديقة كاذبة
ولكن لا تقولي اني لا احك .. »

فهذه الاشارة الأدبية الواردة في سياق مقالة طيبة مرربية تلقى
مزيداً من الضوء على جانب هام من سلوك هاملت فقد أعلن سابقاً ان الحب
امر ثابت لا ريب فيه ، ثم لم تلبث ان انطقت جذوته ونضب معينه . فليست
الملكة وحدها هي التي خانت عهد الملك الراحل بعد ان قطعت على نفسها
ضوال العمر . بل ان هاملت ايضاً (في أقواله على أقل تقدير) لم يبق وفيها
حب . وكذلك اوفيليا التي امتثلت لنصيحة والدها وشقيقها ، ورضخت
للدور الكاذب الذي أملي عليها . فانكرت حبها الأول . وبذلك امتد سلطان
الشك وعصف بجميع مشاعر الألفة والود الفاضلة المتقهرة . وانتشرت من
اول مشهد ليلي فوق الأسوار برودة قارسة غمت المسرحية بكاملها ، وترددت
فيها عبارات التحية (« عم مساء .. » ، « عم مساء » ، الخ ...) تتكرر اصداؤها
الكثيثة وكأنها في مأتم . ولما كانت اوفيليا قد فقدت كل ما علق به قلبها ،
وبذاعة حبها الأول ، لقيت حتفها في مياه الغدير البارد . بسع هذا القول على
« عطيل » ، و « الملك لير » ، و « قصة شتاء » (وفيها يأتي البعث بعد الموت) ،
وكان يوسع فرويد ان يستمر في ضرب الأمثلة لكن المقالة طيبة والقصد منها
دراسة الأمراض السريية .

٧ - ويمكننا ان نستخلص عبرة أخرى من رواية شكبير . فهاملت
العصابي النموذجي قادر ايضاً على ان يكتم اسراره بصورة نموذجية .
ويستشهد به فرويد بوصفه مثلاً واضحاً كل الوضوح على مقاومة المريض
بالعصاب ، وبخاصة إذا حاول احد « الهواء » بمن لا خبرة لهم اطلاقاً ، ان

يتعاطوا شفاه من علته ، ففي مقالة له صدرت عام ١٩٠٥ حول « كيفية
المعالجة النفسية » ينحى فرويد باللائمة على أولئك الذين يرتجلون التحليل
ارتجالاتاً . فكتب يقول :

« لقد انتهى إلي أن نقرأ من زملائنا يستقبلون المريض في موعد معلوم حتى يتورا
علاجه من الناحية النفسية . وأنا على يقين بأنهم يملكون كيفية المداواة ، واسمهم يتوقعون من
الصاب أن يغضي إليهم مسألة بمكلم سره . وهم يظنون أنهم سوف يظهرون والدواء الشافي
إذا ما حصلوا على ما يشبه الاعتراف أو فوصلوا إلى إقامة علاقة من الثقة والاطمئنان بينهم وبين
المريض . ولا عجب أن بنان هذا السكين مكروه أجل خطراً من الفائدة التي يرجوها .
إنه لا يمكن للمرء أن يتلاعب بتلك المعالجة النفسية . ونحن في هذه المناسبة أقوال مريض
معروف لم يدع أن علاجه طيباً بل لم يكن له وجود إلا في خيال أحد الشعراء . وأنا
اعني به هاملت أمير الدنمارك . فقد بعث إليه الملك برجلين تابعين حتى يسيرا خبيثة نفسه
ويقتزعا منه سر مزاجه الغريب . فزجرهما زجراً صريحاً . ولما تقدما إليه بعده من الزمائر
تناول هاملت واحداً منها وسأل أحد الرجلين المشاكسين أن كانت يرغب في التعرف على
الزمائر . وهم امر سهل يسير لا يزيد صعوبة عن الكذب والحداد . فأبى التابع مخجلاً بعجزه
عن التعرف . ولم يستطع هاملت إكراهه على استخدام الآلة ، فصرخ بوجه قائلاً : « أرايت
إلى أي حد أنتعري ؟ لقد أدت أن تتلاعب بشاعري وأن تظهر بظهر الشخص الذي خبر
أودع قلبي وأن تتخبر مني مكلم سرى . كل ذلك حق أسلس لك قيادي . وهذه آلة فنية
الشان حادة الموسيقى والطرب لأقبل لك في إخراج النغم منها . إزاني . وعاك الله . الصرع
من زمائر ؟ هبني كآلة التي تريد منها نكتل في أودعها فلن نطق منها
بصوت واحد » .

وهناك أيضاً عبارة مأثورة عن هاملت (« كلمات كلمات كلمات »)
يسندها فرويد إلى ذلك الرجل « المتصف » الذي قولى الرد على حجج المحلل
النفسى وانكر على التحليل صحته وشرعيته . (في المقالة المسماة : « حول
تحليل أحد الهواة ») .

والحق أن فرويد قد نفذ في قرارة الأمير الدنماركي وحق له أن يذكره

في احاديثه بقوله « صاحبنا » . ثم ان النكتة التي كانت ترد عادة على لسان
ابطال شكسبير لا تختلف عن « البديهة » التي درسها فرويد في بعض مقالاته .
وهاملت هو الكائن الوحيد (بوصفه خبيراً بالكلام الملفز) الذي يستطيع
أن يلقي فرويد احدي القواعد الأساسية في حسن البديهة عندما أشار على
هوراسيو : « اباك والافراط في الكلام باهوراسيو » وهذه القاعدة في
الاقتصاد هي التي اوصى بها ايضاً بولونيوس المعجوز الثرثار ، ولم يفت
فرويد ان يستشهد به .

لا يسعنا إذن إلا ان نشوّه بتلك القيمة النموذجية التي ما يرح شخص
هاملت بكتبتها شيئاً فتيئاً في نظريات فرويد ، وقد لا تكون أقل أهمية
عن قيمة اوديب بالذات . ولئن كان هذا الأخير قد ثبت في مجال الأساطير
القاعدة للاتجاه الطفولي للبيدو ، فان هاملت غداً نموذجاً للشذوذ المترتب على
عجز الفرد عن تجاوز تلك المرحلة الاوديبية .

وقشير الرسائل التي بعث بها فرويد الى صديقه فليس Fliess ان هناك
وقتاً غريباً بين استقصائه معالم طفولته من جهة ، وبين شرح تلك الرانعتين
من روائع المسرح الغربي من جهة ثانية . والظاهر ان تفكير فرويد ينهل من
عدة منابع تتفرع عن تجاربه السريرية ومطالعاته (أو ذكرياته) الأدبية
والرجوع الى ماضيه الشخصي . وأول تعبير عن الحصلة التي آلت اليها هذه
المنابع الثلاثة نجده في رسالته الى الصديق والزميل الألماني البعيد : أي في
حالة من حالات « التحول » الانتقالي ، وفي أسلوب متحرر طليق يعتمد

الافتراض والقياس والتشبيه كما لو كان يقول : « لا ترى معي أن هذا يصح أيضاً على كذا وكذا ... »

ويبقى موضوع المستيريا والمصاب هو اللغز الأكبر عند فرويد الذي يشبهه بابي الهول . ومنذ بداية المسرحية يتلاعب هاملت بالألغاز المتعمدة التي تتحمل وجهين أو ثلاثة ويمكن حلها في يادي الأمر ثم تستعصي على الحل بسبب كثرتها وتراكبها . فيكون هاملت قابلاً لكل محاولات التفسير التي تتوخى من خلاله توضيح طبيعة العصاب . وهو مثال نموذجي لهذا المرض ، وبآتي اختباره في مرتبة ثانية بعد أن يكون فرويد قد اختبر ذاته . وبدلاً من أن يتناول التحليل الاستقصاء عامة الناس فإنه يكف على دراسة شخصية فذة . وربما كان لهذا الأمر بعض التأثير في التحليل النفسي إذ يصبح كل مريض بالعصاب شبيهاً بأمير الدنمارك وفي ذلك أحياناً شرف عظيم .

ولقد نحننا سابقاً الى ان الميزة التي تنفرد بها عبقرية فرويد كأمته في القيام بسلسلة من الاستطلاعات والتعرف على الاشياء recomaissances كما ورد في نظرية ارسطو ، عندما يكتشف شخص المأساة أو يتعرفون الى هوية خفيت عليهم في السابق (سواء كانت هويتهم أم هوية غيرهم) ويتم التعرف اليها في الأغلب بفضل اشراق ذهني متبادل .

والاكتشاف الرئيسي في تمثيلية سوفوكليس ينقل ، فرويد ، الى ما عثر عليه قبل زمن قريب عندما غاص في اعماق طفولته الخاصة ، فتوضح له « الواقعة » التي استشفها في ذكرياته وتنظم في ضوء المسرحية الشعرية وفي بنيتها الحتمية . أي ان قصة اوديب إذا طبقت على المفامرة الشخصية القديمة انسجبت عليها انسجاباً تاماً وبرزت حقيقة الماضي المكتشف .

فهاك حركة مزدوجة في مسيرة فرويد الفكرية وآية ذلك ان انيل المكتشف في التاريخ الطفولي (الليبيدو الموجّه نحو الام) يندو وانحاً وشاملاً بفضل اسطورة « اوديب » . وفي المقابل ، تظهر مأساة سوفوكليس يظهر الحكم الذي استطاع ان يحقق رغبة شخصية هي نجد ذاتها رغبة الانسانية جمعاء . فالاستماعة بنموذج « اوديب » معناها ان شخصية فرويد الذاتية قد انقلبت الى حقيقة موضوعية ، وكذلك اكتسبت الاسطورة القديمة قيمة ذاتية (لأنها تعبر عن شريحة نفسية عامة) . ومدار البحث هو ان « الذوات » الخفية للشخصية الذاتية (أي الماضي الذي عاشه الطفل) لا تكشف النقاب عن مرها ولا تبين عن مضمونها ما لم تنتظم ، عند الراصد - المرصود ، وفق نموذج تلك المسرحية التي تعد من عيون الأدب في « التراث » الثقافي .

وبقدر ما اشتملت اجاث فرويد على « ايها أرجاعي *Fantasme rétroactif* فانتا نرى ان اتجاه هذا الابهام قد تكون بفضل التعبير الاسطوري وكذلك نقطة تبلوره . ولهذا تعددت المفردات اللاتينية في الرسالة المؤرخة في ٣ تشرين الأول ١٨٩٧ والموجهة الى صديقه فليس *Fliess* . « ليبيدو موجه نحو والدته » *watrem* . فاذا اغضينا عن لفظة « *Libido* » وهي المصطلح العلمي المعبر عن « الرغبة » ، فهل استخدم فرويد كلمة « *watrem* » بدافع من الحشمة فقط ؟ أو ليجعل أسلوبه أقرب الى الأسلوب العلمي ؟ أو ان اللغة اللاتينية تتقبل أكثر من غيرها التعبير الفاحش ؟ ونحن لا يسعنا أن نأخذ بأي فرض من هذه الفروض ، بل نرى أن اللفظة المقتبسة من اللغات الميتة هي وحدها قادرة على أن تنح الأم وجهها الاسطوري الشبيه بوجه جوكاست .

ومنذ ان اصبحت قصة اوديب « نقطة حاسمة » في تطور الذات ،

فلن نستطيع الافلات من المصادرة التي تعتبرها « نقطة انطلاق » في التطور
الشرعي الاولي . اي انها مثل مرحلة غابرة مسترة خلف التطور الثقافي
اللاحق . فليس انكبت مجرد عرض من الاعراض الفردية بل هو «اموس من
قواميس التاريخ او امر صادر الى الفرد او مقياس يرجع في اسلاله الى الماضي
الحق . ومعنى ذلك ان تاريخ النوع الانساني لا يتألف فقط من مكتسبات
ومساهمات ايجابية ، بل يضم ايضاً السلب والرفض والكتب . ولكي يحدث
تقدم ما يحل صعيد الفرد والمجتمع ، يشترط بالحادث المكبوت ألا يحتفظ بقدره
مستقلة شديدة او مرنة في شدتها .

ولعلك ترى الآن في شيء من الموضوع هذه السلسلة من «الاستطلاعات»
والاكتشافات التي طبعت مسيرة فرويد الفكرية بطابعها الخاص . ففي فترة
اولى ، اقترح فرويد الفرض التالي : « انا ، على غرار اوديب » . وفي الوقت
نفسه انقلبت هذه القضية وامكن صوغها كحقيقة تاريخية شاملة : « اوديب
هو اذن نحن » . فلا يمكننا فهم الذات في التحليل الذاتي الا «تعترف على
الاسطورة» ، والاسطورة وقد اصبحت داخلية سوف تقرأ على انها تمثيلية
الاندفاعات . واجراً ما في استطلاع فرويد هو استمراره في حركة التعرف
والاكتشاف وقوله : « ان هاملت هو ايضاً لأوديب » . لكنه اوديب مقنّع
ومكبوت . او هو اوديب الناشط في الظل بحيث لا يقوى هاملت الذي كنه
على التقدم خطوة واحدة . واليك اخيراً الاكتشاف النهائي : هاملت هو
العصابي ، هو الهستيري الذي عليّ ان اهتم به يرمياً . وبذلك تعاقبت طريقة
فرويد ، فكان تطبيق صورة اوديب على هاملت مرحلة متوسطة لا بد منها
حتى يستطيع ان يحد في « لاشعور » مريضه ما وجدّه في ماضيه الشخصي .
اي ان اوديب وهاملت هما صورتان بسيطتان بين ماضي فرويد ومريضه ،
وهما يضمنان له وجود اللغة المشتركة بينهما .

<https://facebook.com/groups/abuab/>

ان هذه السلسلة من الاستطلاعات تفرض ذاتها على انها مكونة لسيرة
الفكر التحليلي ذاته . اي انها لم تكن حالة خاصة من حالات التطبيق على
موضوع خارجي . والواقع ان فرويد قد احس بمزيد من الرضا والاستحسان
بعد ان تبين له انه كشف النقاب عن سر هاملت وانطوائه ، كما تشير رسالته
المؤرخة في ١٥ تشرين الاول ١٨٩٧ . لكن هذا الاحساس لا علاقة له بالادب
بل كان اكتشافه في الاساس نموذجاً مسبقاً او صيغة مؤقتة او محاولة رمزية
لكل الشروح والتفسير التي سوف يتيحها « قانون » اوديب في طريقة المعالجة
الحقيقية التي لا تتناول الشخوص المسرحية بل المرضى من الاحياء :

والامر لا يخلو من الجرأة : ولهذا السبب الحـ فرويد على جواب صديقه
في كثير من الالفة والقلق . فهو قد طبق حالة اوديب على حالة مغايرة قد
تبدو معاكسة لها . لم يكن هاملت قاتل ابيه بل اراد الانتقام له . لكنه
مننقم متقاعدس يؤجل الثأر الى ما لا نهاية ، حتى استبد به الجزع وراودته
الرغبة في الانتحار . ويريد فرويد في محاكمته الفكرية ، التي هي في جوهرها
اقرب الى المحاكمة اللغوية او المنطقية ، ان يثبت للناس ان النفي المزدوج
يكافيء الايجاب الضعيف الهزيل : هاملت لم يقترف جرمه القتل ، لكنه ايضاً
لم يستطع الثأر لوالده . معنى ذلك انه لا يزال ، بصورة لاشعورية ، يرغب
في ارتكاب هذه الجريمة . وظل الوالد الشبح موضوعاً لجريمة يومية لا يمكن
انهايا . عندئذ شعر هاملت شعوراً غامضاً انه اشبه بالقاتل الحقيقي : فسيطر
عليه القلق واسفر عنه شلل من نوع خاص منع هاملت من ان يعاقب نفسه
بالانتحار كما منعه من معاقبته نفسه باغتتيال كلوديس الذي يعدّه بديلاً له :
ولقد فسر فرويد هذا التردد وارجاء الثأر الى موعد لاحق بوصفه شللاً انفراد
به احد الاعضاء . وبعد ان اصدر « دراساته في الهستيريا » وجد فيه الحالة

المرضية الاولى التي لا يطرأ عليها تحول عضوي بل تبقى فيها الأعراض نفسية
 «ضمة» وبذلك اسهمت مسرحية « هاملت » بعض الشيء في التمييز بين العصاب
 «الصرق» وبين الهستيريا التي هي من قبيل العصاب التحويلي névrose de
 . Conversion

ولما رجع ارلست جونز Ernest Jones الى تلك الحاشية المتواضعة
 الواردة في اسفل احدى صفحات « علم الأحلام » Traumdeutung . تغير
 وقتئذ اتجاه البحث تغيراً جذرياً . وهذا لا يعني ان جونز قد ابتعد عن آراء
 فرويد فالتفسير متطابق لدى الرجلين . لكنه عند فرويد كان يعتبر مرحلة
 اولى من مراحل اعداد التحليل النفسي الكامل أو فترة من فترات انشاء
 التحليل وما توسل به من مفاهيم . بمباراة اخرى . كان فرويد يشرح هاملت
 وهو ينظر الى ما سوف يؤول اليه التحليل النفسي في حين ان جونز عاود
 قراءة المسرحية منطلقاً من التحليل النفسي المستوفى ، واخذ يناقش النظريات
 المتعارضة ويتقدم ببراهين جديدة تدعم التفسير المتند الى اسطورة اوديب
 وبالتالي تقدم مثال نموذجي على التحليل التطبيقي . فالطريقة عنده مقبولة
 لا ريب فيها ولا مجال للنظر فيها ، المراد منها فقط ان تثبت قيمتها الاجرائية .
 كان يطيب لفرويد ان يكرر المرة تلو الاخرى ان « الأمير هاملت
 يعاني من عقدة اوديب » . لكن الذي لا ريب فيه هو ان قراءته لهذه المسرحية
 كانت قد احتفظت دوماً بطابع تهديدي Propédeutique في نظره ، واحتفظت
 بقيمة النموذج ، والغاية منها ان يتوصل الباحث الى مزيد من التبصر حتى يجد
 له تطبيقاً نهائياً في موضوع آخر .

وهناك حادثة تشهد على صحة قولنا . فقد حضر الطبيب السويسري
 لودفيج بنسفانغر Ludwig Binswanger (انشاء زيارته الثانية لفرويد في

شباط من عام ١٩١٠) إحدى حلقات البحث الاسبوعية التي كان يشرف عليها فرويد . وموضوعها تحليل مسرحية « هاملت » فتقدم أحد الطلاب بدراسة أولى لمشهدين من مشاهد « على هدي الحاشية المعروفة التي وردت في « علم الأحلام » الصادر عام ١٩٠٠ ، قال بنسفاتنر :

« ثم عرض مترجم اسر تحليلاً عاماً ويدون تحريص للعلاقة القائمة بين هاملت ووالده في ضوء الحاشية ذاتها واستناداً الى ما جاء في « علم الأحلام » من انقسام الشخصية الواحدة احباً الى عدة أشخاص . بمعنى ان « عمدة الآوبة » كالت في تلك الحالة ضد النفس . وتوزعت على شخصين هما العم كلوديس والوزير بولونيوس . وقدم محاضر ثالث اصغر سناً بمقارنة بين عمول الشخص في المسرحية . لا يبدو واضحاً في احوال شكسبير ، وبين كيفية تحول الرؤى المتشعبة في الأحلام . ونلاحظ فرويد ان الغرض من الموضوعات المتعاطلة هو التوصل الى بعض الاحتمال ولم يكن الغرض منها اكتشاف وقائع ثابتة لأربب فيها . ثم التحى الحاشية التدرجية التي تتجلى في مثل تلك الابحاث . »

وهذه الملاحظة تتفق مع التصريحات العديدة التي عبر فيها فرويد عن تحفظه الشديد . فقد سأل أحد مترجمي شكسبير في عام ١٩٣٠ : ان كان بوسعنا ان نعتبر الملك لير مصاباً ، هو ايضاً . بالهستيريا . فاجابه فرويد : ولا يحق لنا ان نطالب الشاعر بوصف سريري دقيق للأمراض العقلية . يكفيننا ألا نسمع بالتناقض وان نتيح لنا معرفتنا النفسية العادية ان نتبع الشخصية الموصوفة في جميع شعابها باعتبارها شخصية غير سوية ... معنى ذلك انه حصر التحليل النفسي في حدود الاحتمال . وطالما ان الشخص المسرحي لا يوفر لنا صورة كاملة مستوفاة لأعراض المرض . فان التحليل من ناحيته لن يطمح الى تقديم شرح كامل للأثر الأدبي ...

وأغرب ما في الأمر أن نرى فرويد في حاشية اضيفت عام ١٩٣٥ الى « سيرته الذاتية » الصادرة عام ١٩٢٥ ، يأخذ بفرضية الناقد لوني Looney القائلة بان الكاتب الحقيقي للمسرحيات المنسوبة الى شكسبير قد يكون ادوار

دوفير Edward de Vere أمير اكسفورد . وهناك حاشية أخرى اخفت
د بالمدخل الى التحليل النفسي ، وتناولت الموضوع ذاته ف اشارت اشارة مبتسرة
الى أن ادوار دوفير هذا كان قد فقد في طفولته أباً أحبه وأعجب به ، ثم كانت
القطيعة بينه وبين أمه التي تزوجت مباشرة بعد موت ب. هـ : هذا التحول
في رأي فرويد ربما ترتبت عليه نتائج خطيرة . فطالما بقيت تمثيلية هاملت من
تأليف ذلك الكاتب والممثل المولود في قرية سترااتفورد Stratford والذي مات
أبوه في عام ١٦٠١ أي قبل تأليفها بزمان قريب ، فقد التفت المسرحية بالنظرية
التحليلية التي أنشأها فرويد في الظروف نفسها ، وكأنها ولدان توأمان . وما هو
فرويد ينكر الآن هذه التوأمة . هل قصد من وراء ذلك أن يزيل كل أثر من
الآثار التي خلفتها مسيرته الفكرية الخاصة ؟ طبعاً لا ، ولقائل أن يقول (وما
أكثر الآراء) أن فرويد في تلك الفترة متأخرة من حياته ، كان أقل احساساً
بوضعه كولد ، وأنه تقمص نهائياً دور الوالد ، أو النبي موسى ، أو هـ الأب
الذي فقد في سن مبكرة . وهو الدور الذي نسب اليه ورثته ، وما توهموا
من أوهام باهلة في أغلب الأحيان ، حتى يكتب اسمه في سجل الخالدين .

« فرويد ، بروتون ، ميلوز »

لقد رأينا كيف ألح فرويد على أن يجعل بينه وبين السريالية بعداً فاصلاً . وأنت تذكر تلك العبارة المأثورة التي بعث بها إلى اندره بروتون في رسالته الثالثة بتاريخ ٢٦ كانون الأول ١٩٣٢ . ونشرها بروتون في نهاية ديوانه « الألوان المستطرفة » . قال فرويد :

« أرى أتلقي منك ومن اصداقك مزيداً من العناية والاهتمام بإنجاني . لكنني لست قادراً على ادراك طبيعة السريالية واهدافها . ولعلي عاجز عن فهمها فقد فشلت في أن افهم بعيداً عن شؤون الفن » .

وأنت تستنف من هذه السطور قناعة فرويد الأكيدة بأن السريالية لم تدركه على حقيقته ، لكنه ، من قبيل اللباقة والأدب ، يحمل نفسه تبعه سوء الفهم ، ويعلم عجزه عن ادراك النزعة السريالية متعللاً بقلة خبرته في أمور الفن . وواضح من ذلك كله أنه يريد أن يجعل مراسله يعترف ، من ناحيته ، بقلة خبرته (المائلة والمتناظرة) في قضايا علم النفس تحذوه إلى ذلك أسباب عديدة منها اعلانه التصريح عن الطابع العلمي الصارم للتحليل النفسي . فهو قد اصر على إقامة الحدود الفاصلة بين تجالي المعرفة والفن ، فرجال الفن وهم سالمون من الدرجة الممتازة لا يمكنهم إلا أن يعانون بشدة - ويعبرون أيضاً بشدة - عما يعود إلى العلم امر تفسيره في لغته الخاصة . ويريد فرويد أن يخص نفسه بدور الشارح بالرغم من موهبته الشعرية واطلاعه الواسع على الروائع الأدبية المدرسية وبعض المؤلفين المحدثين . والفنان ، في نظره ، رجل تحتلج المشاعر في جوارحه ، فيعرب

عنها بطريقة مجازية غير مباشرة متوسلاً بالصور والخيال. ثم يأتي دور التحليل النفسي فيحاول ، على قدر ما يجوز له ان يفسر الانتاج الفني في نضاق ضيق محدود ، ان يوضح منضمون الشاعر وان يبين مقدار التباعد في طريقة التعبير عنها .

اما السريالية فقد سعت قبل كل شيء الى طمس الحدود الفاصلة بين المعرفة والفن . ولهذا اثارت القلق والخيرة في ذهن فرويد . فكان بروتون منذ فترته الدادائية ، الأولى قد ابنى على الفن - والموضوع الجمالي - ان ينفرد بقيمة متميزة . وتحرير الرغبات معناه قبل كل شيء . الا تتجسد هذه المشاعر كالأجسام الصلبة داخل النصوص التي تبقى بمعزل عن الحياة . كذلك داهضت السريالية كل تعبير ملتبس يبعد بين الفن والواقع . فكان على العواطف ان تجد ما يشبعها في اقرب الطرق وايسرها ، سواء في المغامرة التي يعيشها الفنان أم في الحادثة التي تثيره من اعماقه ام في واقع يتجاوز الواقع اليومي . أما الجمال اللفظي فليس إلا مظهر أطارناً أو أثرأ لاحقاً لا يجوز له ان يغتصب لنفسه قيمة نهائية . كذلك اراد بروتون ان يعيش عملية التناقض وان يتخطاها بالمعانة الفعلية فكان يحق له ان يضفي قيمة المعرفة العلمية على الاندفاع المباشر للرغبة . وتوصل الى مفهوم للمعرفة المتحررة من عوائق المنطق والى امكانية العيش مع الأحداث الخارقة والمشاعر الصادقة عطاء القيود التقليدية التي تحيط بدنيا الجمال . والنشاط الفني . واستناداً الى هذا الدمج المقصود بين الرغبة والمعرفة ، بين الكلمة المجازية والكلمة الواضحة ، أمكن للشاعر بروتون ان يضع على قدم المساواة وجنباً الى جنب كلا من الأديب الفرنسي ساد sade والعالم الألماني فرويد ليكمل منها شخصيتين مرموقتين في مغامرة واحدة . ولقد أكد بروتون على هذه القرابة بين الرجلين حتى غدت عقيدة راسخة في بعض

المخاض الأدبية . وانه ليستحيل علينا قبول هذه التوأمة ما لم تطمس الحدود المنطقية التي تفصل بين عملية تحرير الرغبة وعملية تفسيرها . وفي هذه الندوة لم يلبث كارل ماركس ان انضم الى ذلك اللقاء السريالي في الموعد المضروب . فقد حاول ماركس هو ايضاً ان يحرر الفرد وان يحول حقيقته الكامنة .

فالذي لا ريب فيه هو ان تجرد اعتبار السريالية حركة فنية محضة كان شبه بالاهانة الموجهة الى بروتون . وفي الرسائل الثلاث التي بعث بها فرويد اليه تركز النقاش بصورة غريبة حول اغفال اسمي شرزر Scherner وفولكلت nollkelt في الطبعة الفرنسية لكتاب ، علم الأسلام . فلم يتمكن بروتون من الرد على تلك النقطة الرئيسية (اي ان السريالية لا تنحصر في حدود الفن فقط) لكنه نأر لنفسه من هفوة فرويد بهفوة أخرى مماثلة فامتدحه بخصال وصفات بعبارة فرويد اهتماماً اقل من ذلك الاهتمام الذي يعيره بروتون الى ميزته كفنان . قال انه : يحيي فيه حساسيته الموهبة التي كانت دائماً في حال من التأهب واليقظة ، كما يحيي فيه ، حياته . . والثابت ان فرويد قد ابى على نفسه ان يكون مرموقاً في هذا المضمار ، بل اراد النجاح فقط في مضمار الحقيقة العلمية .

لم يضمن إذن فرويد الى السريالية وان كان مستعداً لاعادة النظر في موقفه ، كما يبدو لنا في رسالة بعث بها الى ستفان زفايج Stefan Zweig (٢٠ تموز ١٩٣٨) يروي فيها لقاءه بالرسام السريالي سلفادور دالي Salvador Dali . كتب يقول :

« كنت أحسب السرياليين ممن اصابهم من الجنون المطلق (او بنسبة ٩٥٪) كما هي الحال في الكحول المخلقة) ولو أنهم في ظاهر أمرهم قد بسطوا عليهم شقياً أو قديماً .

لكن هذا الشاب الاسباني بنظرته الصافية المألوفة وتمرسه في مهنته ، قد حلني على إعادة النظر في موقعي . وربما كان من الطرافة ان تدوس من الناحية التحليلية مثل تلك الملاحظات في كيفية نشأتها . ورب قائل يقول من وجهة النظر النقدية أن مفهوم الفن يستعصي على كل توسع وانتشار ان لم نحصر في حدود معينة للنسبة الكمية من المادة للاشعور ، فبذلك الاعداد السابق للشعور . وهذه ، على كل حال ، قضاي نفسية في غابة الجذ والحظيرة .

ونعود من جديد الى مسألة الحدود . وكما قد ذكرنا سابقاً كيف حرص فرويد حرصاً شديداً على استبقاء البعد الفاصل بين الفن والمعرفة . وهاهو الآن معني بحصر تلك النسبة الكمية من المادة للاشعورية والاعداد السابق للشعور في « حدود معينة ... ويعاوده الشعور بالقلق والريبة من انتهاك سرالية محتمل للحدود التقليدية . فهو في اخلاصه لمفهوم الفن يخشى ان تمس شروطه النفسية التقليدية ولا يريد اخلاقاً ان تكون الغلبة للاشعور ولا بد لنا من تصديقه . فالسرياليون الذين نسبوه عليهم « شفيماً وقديماً » انما يرتكبون بحقه الخطأ نفسه الذي يرتكبه البورجوازيون والماركيون الساخطون عليه . فهم لا شك وامهون ان هم أخذوا اهتمامهم بالاشعور (بوصفه مصدراً نفسياً) مأخذ الدفاع عنه والاعلاء من شأنه . اي ان يعتمد التحليل النفسي هذه الطاقة اللاعقلانية اعتماداً منتظماً من أجل مناهضة سلطان العقل . ولا خلاف اليوم في هذه القضية : بمعنى ان فرويد لم ينتقد حوافزنا الغامضة إلا لكي ينتصر للعقل الواضح . فالتسليم بوجود الاشعور والسعي الى سببه ، لا يعني ابدأ الاستسلام له بدون قيد ولا شرط . ولئن كان الـ « هو » مصدراً من مصادر الطاقة فهذا لا يفيد اخلاقاً انه اصبح سلطاناً مستبداً . ولئن اسبقنا عليه قيمة نسبية معينة فلا يفهم من ذلك اننا منحناه السلطة المطلقة . اما السريالية فقد تعيزت للاشعور تحيزاً واضحاً وبالتالي منهر لفرويد بمظهر « المر والجنون » ، أو بتعبير أدق بمظهر الانحراف الضمني لأنها اصطفت

اللاشعور وتركزت على « موضوع جزئي » . وفي المقابل ، 'سخط بروتون على فرويد عندما رآه يتشبث بكل ما تتحدر اليه من العقلانية المدرسية (بله النزعة الوضعية) من تمييز وتحديد واستهجان ، فقد آمن بروتون بنظرية احادية moniste ذات طابع سحري ومادي على حد سواء ، تستخدم فيها طاقة الرغبة في جميع الميادين ويتم فيها التحول النفسي سواء في علاقتنا بالآخرين (حسب فرويد) ام في التحول المادي للمجتمع (حسب ماركس وتروتسكي) وذلك عن طريق تحرير الغرائز والعقل بآن واحد ، فتتخطى جميع العقبات والمعوقات الناجمة عن المعتقدات أو المناهج العلمية . ولقد دأب بروتون على التصريح باعجابه الشديد بكتاب فرويد المسمى « علم الأحلام » (ونحن نحتفظ هنا بالترجمة الفرنسية الحاططة للعنوان) لكنه لم يتورع عن نقد فرويد الذي اعتبره في بادئ الأمر صاحب نظرية احادية ، لكنه « يزيد من الاسف » انتقاد في نهاية المطاف الى آراء اقل ما يقال فيها انها ملتبسة ، حين أكد ان الواقع النفسي شكل خاص من الوجود لا ينبغي دمجها في الواقع المادي ... كذلك ارتكب فرويد خطأ فادحاً حين انكر الأحلام الكاشفة - واعني بها تلك التي تؤثر في المستقبل القريب - وكان ادعاؤه بان الحلم لا ينبغي ان يذهبنا إلا بالماضي انكاراً واضحاً لفهم الحركة والتطور . وهذا الاعتراف دليل واضح على خيبة الأمل .

والحق ان بروتون كان يسعى الى نظرية نفسية مختلفة تستطيع ان تقبل وتحتضن تلك الجملة الواسعة من الوقائع والأفعال التي يشار اليها عادة بلفظة الخوارق merveilleux أو ارادت الجماعة السريالية ان ترقى الى نعمة الاعجاز الكامنة في نفوسنا ، وهذا هو السبب الصحيح الذي يجعل الالهام الشعري غير منفصل عن المعاشرة الانسانية . وحاول بروتون ان يدعم هذا

النشاط الذي يقع خلف حدود النشاط الأدبي بمبررات فلسفية ونفسية ثابتة الأركان . ولا شيء ادل على مقاصده من ذلك التواجد الذي يضم بأن واحد حاجته الى الدعم النظري ورغبته في افراح الوجود الى ما وراء الحدود التي تم تعيينها بصورة مسبقة . ولعله عاش الدهر كله وهو لا يفتأ يؤكد ضرورة العقيدة الثابتة ، شريطة ان تزيل هذه العقيدة جميع الموانع والعوائق . فكان لا بد له من البحث عن السواقي والتماس « الشفاء » والقديسين ، الذين ظهروا للناس بمظهر الشطط والاسراف . وكان لا بد له من التوفيق بين السلطة والطاعة من جهة ، وبين التحريض على الفتنة والتمرد من جهة ثانية . البدعة والانحراف تشير ان اشارة واضحة الى تلك المجموعة الفكرية غير المستقرة حتماً ، التي تضم على حد سواء النظام والتمرد ، يصح هذا القول على السياسة (مثلما يراها تروتسكي) كما يصح على النظرية النفسية .

فلا يسمننا إذن إلا ان نبرز بوضوح كل ما تضمنته العقيدة الريالية من مفاهيم نفسية مغايرة للزعمة فرويد . والقضية على جانب كبير من الأهمية في يومنا ، لأن التحليل النفسي بعد ظفرفه قد حجب عنا تلك النظريات التي كانت منافسة له في حوالي عام ١٩٢٠ (وكانت احياناً اقرب الى النظريات الرسمية) ، وافاد منها بروتون واصحابه بقدر ما افادوا من فرويد على اقل تقدير .

ولنعد الآن الى التعاريف الشهيرة للزعمة الريالية كما وردت في البيان الأول . . كتب بروتون يقول :

« الريالية هي آلية (Automatisme) نفسية صرفة ، القاية منها التعبير عن النشاط الحقيقي للفكر . عن طريق القول أو الكتابة أو أية وسيلة أخرى . وهي املاء الحاضر دون اية رقابة عقلية وينأى عن كل هدف حائلي أو اخلاقي . . . تعتقد الريالية بوجود حقيقة مادية لحس الروان من اللذائعات التي اغفلت حق الآن . تعتقد بالقدرة المطلق للأحلام والنشاط الذهني المجرد . وهي ترمي الى تفويض الآليات النفسية الأخرى تفويضاً نهائياً ، لتأخذ مكانها في حل معضلات الحياة . »

كل لفظة في النص معبرة وذات دلالة . فانت توى هنا هجة حاسمة في التعريف (الشبيه بتعاريف ديكرت) ، ولجوءاً مسرفاً وعاطفياً الى صيغة انبالة والتفضيل . ووضوحاً في الرؤية حول المشروع الذي ينوي بروتون القيام به وان كان قد انكر ساطة العقل ورقابته . ولينته القاريء الكريم انى المصطلحات النفسية التي استخدمها بروتون . فهي مفردات لا تنقصها الدقة لكنها ليست جديدة مبتكرة وبالتالي يمكنها ان تشير اشارة واضحة الى المصدر الذي انحدرت منه . فاذا اعتبرنا لفظة « الداعيات الحرة » التي يستخدمها ، اثرأ من آثار تلك الممارسة التي طرأت على التحليل النفسي في اعتاب دراسات يونغ yung ، إلا ان مفهوم « الآلية النفسية » وكلمة « الحقيقة السامية » وكذلك كلمة « املاء الخاطر » (وهي هنا الفاظ أساسية) لا ترجعنا الى ما نعرفه من مصطلحات مأثورة عن نظرية فرويد . بل لا بد لنا من التماس مصدر تلك المفردات في ذلك النزاع الذي اثاره الغيب الفرنسي في القرن التاسع عشر حول « السير في النوم » Somnam bulisne المصطنع ، ومرض المستيريا وامراض الشخصية . بمعنى أن المصطلحات التي أخذ بها بروتون في تعريف السريالية ، انما تردنا الى الأطباء جانيه Janet وشاركو Charcot ولييبو Liébault ، وعلى الأخص الى ذلك الفرع الشاذ المتطرف (في اتجاهه الروحانية وفوق النفسية والمغناطيسية) المتفصل عن التيار الرئيسي الذي انتقل من مسر Mesmer الى فرويد Freud مروراً بـ مدرسة تاسي وسالپتريير Salpêtrière . ولننظر في الأمر عن كتب ، وثبتت اهتمامنا في مفهوم « الآلية النفسية » .

واستناداً الى المضمون الذي يضيفه بروتون على لفظة الآلية النفسية ،
فان اللجوء اليها انما يعني اللجوء الى وسيلة من وسائل الانطلاق والتحرر يمكننا
ان نرجو منها فائدة كبرى . فهي تساعدنا على تبيان الفكرة واظهارها في
صيغتها الأولى لا ترقى بالشعور الى مرتبة تسمى ، في طبيعتها ، على كل ما نبذل
من نشاط واع مأنوف يحصره طغيان المنطق العقلاني في حدوده الضيقة .

لكن هذا القول يتعذر قبوله على الفسيولوجيا العصبية التي انتشرت
في أواخر القرن التاسع عشر على أساس الابحاث التي قام بها هوليفس جاكسون
Huglings Jackson والنظريات التي جاء بها ، واتفق الرأي عليها .
فالنشاط النفسي الراقى - أو التفكير - ليس عملاً آلياً بل هو ثمرة عمل
مركب يضم عناصر عديدة . ولا يتميز التفكير بخضوعه لقواعد المنطق ،
بل يتميز بتحرره من رتبة الحركات الآلية التي يمكن توقعها . ولا يتحقق
التفكير فعلاً إلا بعد ان يحدد من عمل الوظائف الوضيعة التي تتفق ، من حيث
طابعها البدائي ، مع ارقى درجات النشاط الآلي (والمثال على ذلك : الحركات
الموزونة المتناهية للاختلاج) . وهو في جميع مظاهره المتحولة وفي تفنحه
على امكانات كثيرة ومرونته المنعكسة وتسارعه الذي يبدو من قبيل التنبؤ ،
لا ينمو إلا على أساس من الحركات الآلية التي استوعبها وهيمن عليها . فالخضوع
للآلية معناه الانحطاط ، والعودة الى غط أوي من انماط الوجود يكون فيه
الفرد تحت رحمة حتميات بدائية بسيطة ، فلا يقوى إلا على بعض المظاهر
التافهة . وترى نظرية جاكسون ان المرض نشاط هدام للوظائف الراقية
(التي هي شديدة التأثر بالاصابات السمية أو الصدمات النفسية) ، ينجم عنه
« اطلاق » بعض الوظائف الجزئية التي تكون تابعة لغيرها . وإذا عادت هذه
الوظائف الى حال من الانطلاق والحرية ، تعرضت للخطر عملية التكامل

اللازمة لنشاطنا الراقى من تفكير وكلام وشعور . وهذا مناقض لتحرر
الإنسان بالمعنى الصحيح . ثم إن المدرسة الفرنسية من جانبها Janet إلى
كليرامبوا Clérambault . رغم تحفظها في قبول بعض النتائج التي تضمنتها
نظرية جاكسون ، قد رأت في النشاط الآلي تدخلا ضاراً ، للفعالية الجزئية ،
ينجم عنها لا محالة ، انحلال الشخصية ، بل يؤكد بينه Rinet أن الكتابة
الآلية هي إحدى الامارات الكبرى التي تشير إلى انقسام الوعي . وكان
فرويد قد أقام نظرية في الكبت واللا شعور اعفته من استخدام مفهوم انحلال
الشخصية . فاثبت له أن استنفيد من فكرة الآلية في كثير من الآتاة والتحفظ .
وقد لا تكون هذه الفكرة أهمية تذكر في نشوء الأمراض عند فرويد ، لأنه
آثر عليها مفهوماً أكثر تعقيداً هو القسر .

لكنهم لاسخوا ان هناك علاقة بين نظرية جاكسون وبين بعض المفاهيم
التي تقدم بها فرويد مثل مفهوم « الارتداد » regression و « التثبيت »
guaiation . وهذا هو السبب الذي يمنعنا من الرجوع إلى فرويد إذا اردنا أن
نضع الشعور على صعيد النشاط الآلي ، فقد تعني التدايعات الحرة التي غدت
مألوفة في الطريقة التحليلية أننا نعتد بعض الاعتماد على الآلية . ولكن
ينبغي أن نذكر ان فرويد لما تخلّى عن التنويم ولجأ إليها . قد اشار إشارة
واضحة إلى رغبته في توضيح مجال الآلية إلى حدّها الأدنى (وظل السرياليون
يمارسون « تجارب التنويم » بعد أن أقلع عنها التحليل النفسي منذ زمن بعيد) .
وينبغي أن نذكر أيضاً ان التدايعات الحرة ما هي الا مرحلة طارئة من
مراحل التحليل للغاية منها أن توفر « الحامة » الأولى من أجل القيام بعملية
ثانية تتم في مجال العلاقات وتحولتها . وبروتون على علم بذلك وهو القائل :
« إن الكتابة الآلية لا أهمية لها عند علماء التحليل النفسي إلا بوصفها وسيلة

من وسائل سبر اللا شعور . فهم لا يعنون بتقدير نتائج هذه الآلية في حد ذاته ، واخضاعه الى مختلف المعايير التي يؤخذ بها في سائر النصوص التي تم اعدادها .

ولن ننف طويلاً عند المشاكل العديدة التي اعترضت بروتون واصحابه في ممارسة الكتابة الآلية . فهل يستطيع الفرد - كما ان يبلغ الآلية المحضة ؟ ام ان الأمر لا يتعدى ما يشبه الكتابة الآلية (كما تدلنا نصوص و الجبل بلادنس Immaculée Conception على حالات من الهذيان لا يتعرض فيها العقل الى اضطراب دائم) . ألا يحدث تنقيح (منذ لحظة كتابة النص) في سبيل الجمال الشعري وعلى حساب حقيقة الأحداث ، رغم كل القواعد الصارمة التي تحرّم اللجوء الى العقل الواعي ؟ ولهذا اعترف بروتون ذات يوم انه « ربيع الكتابة الآلية حافل بالعثرات والعقبات » . ومما يمكن من امر هذا الاعتراف فقد ظل في اعماقه وفياً لفكرة « النشاط الآلي » وكان هذا المفهوم ذا أهمية بالغة في نظره حتى جعله يزدهري ازدهاراً شديداً اولئك الأطباء من اتباع المدرسة الفرنسية الذين اوجدوا فكرة « الآلية » ونسبوا اليها قيمة سلبية . وهو على خلاف ذلك ، يظهر الامتنان لفرويد الذي اطلق العنان للأحلام ، لكنه في الوقت نفسه ينكر العناصر العقلانية في التحليل النفسي ولا يطمئن اليها . وكان على بروتون ان يلتبس نظرية نفسية مختلفة تمنح قيمة ايجابية للظواهر الآلية التي بدت للنظرية الفرنسية التقليدية اعراضاً مرضية خطيرة واستهان بها فرويد أو اعتبرها وسيلة بدائية من وسائل البحث . ثم اخذت السريالية تحدد تلك النظرية المغايرة تحديداً خاصاً بها بالنظر الى ما طمحت اليه من رجاء وامل . والذي لا ريب فيه هو انها اخذت من البيكولوجيا الفوقية (« باراسيكولوجيا ») بعض مفاهيمها الأساسية . لم ينكر اندره بروتون هذا الدّين في يوم من الأيام فقد كان مثال الصدق والاستقامة .

كان المراكيز بويسيجور (١٧٥١ - ١٨٢٥) Puysegur من أتباع
 مسمر Mesmer الأوفياء . وكان ينوّم فلاحيه البسطاء ويجعلهم يسبّرون
 في نومهم . والظاهر أنهم كانوا قادرين على تنبؤ المستقبل وتشخيص الأمراض
 ورؤية ما يجري داخل الجسم العليل . وتعيين الدواء الشافي . وهي أمور
 لا يستطيعون القيام بها في حال اليقظة وفي حياتهم العادية . لقد أثار فيهم
 المنوّم إذن قدرة غريبة . وعملت هذه القدرة بساطتهم وهم لا يدرون ، بل
 لا يقوون على إقاربتها أو توجيهها توجيهاً واعياً . وبالتالي خضعوا لتأثير مزدوج :
 ادعوا لإرادة المنوّم المضامينسي أولاً . ثم تصرف بهم تلك الروح ، التي
 أثبتت في أعماقهم . وبذلك انحدرت شخصيتهم المألوفة إلى مصاف الآلة
 البسيطة وتحولت إلى شخصية « مسبوكة » . في هذه الحالة ، المراد من « الآلة »
 تسيير الفرد من قبل قوة خارجية أو مطاوعة داخلية قادرة مؤقتاً على قهر كل
 مقاومة تتجلى في الحياة اليومية العادية وما تضم من موم ومشاغل . فالآلة
 إنما تفيد الاستكانة النفسية التامة والابحاء ، خارجي بالمعنى المألوف في
 التفكير الأفلاطوني الحديث إذن عصر النهضة (وانت تعلم ان نظرية مسمر
 Mesmer وكذلك بعض النزعات الصوفية في أواخر القرن التاسع عشر
 قد استمدت أفكاراً عديدة من المؤلفات التي كانت تعالج السحر والتنجيم
 والغيبيات والكيمياء القديمة الشائعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر .
 ومن خلال نرفال Nerval . أطلع بروتون على كل هذه المعارف الكونية
 السابقة للفكر العلمي الحديث) . وبوسعنا ، انطلاقاً من بويسيجور Puysegur
 ومن الدفعة الأولى للنزعة المضامينسية الحيوانية ان نتتبع ذلك التطور المشعب
 الذي أدى في أحد فروعها الهامة إلى « الأبحاث النفسية » الانكليزية كما
 مارسها سيدغويك Sidgwick و بودمور Podmore و ميرز Meyers .

وهذه الأبحاث وجدت نظيراً لها في فرنسا من خلال المؤلفات التي وضعها شارل ريشه Richet وفي التجارب التي أجراها .

والأبحاث الباراسيكولوجية « في القرن التاسع عشر هي استمرار ولو في شكل وضع يستعين بنظريات فسيولوجية مزعومة ، لتلك النزعة التي ترجع آلاف السنين وتؤمن بالحماس الديني والالهام الشعري الخارق . فقد كان السحرة ووسطاء التنويم هم الذين اظهروا على مر الزمن وحتى في صالات المسارح والموسيقا ، تلك الصورة التقليدية للانسان الملهم أو الرجل الذي يتنبأ المستقبل ، هذا إذا لم تقب افعالهم وحركاتهم في صخب الأدوات والأثاث من طاولات ومنضدات وآلات موسيقية . وكان يطيب لأصحاب « السريالية » ان يحضروا تلك الجلسات المبتذلة وان يشاهدوا تلك الأشباح الثاقبة . ولا احب اليهم مما يصادفون في الأزقة ، أو يعمرون عليه من سقط المتاع في المتاجر . وليست الدراسات « الباراسيكولوجية » بالنسبة للفكر المدقق إلا امثبه بالأسواق العتيقة الحافلة بسقط المتاع : تقع فيها على بقايا ثقافات بائنة ربما اثار تلك في بعض الأحيان ، وقد تلفت نظرك ظواهر مهمة عفا عليها الدهر وكانت قابلة لتفسير عقلاني في غاية الجد والخطورة .

فلا عجب إذن ان يستقي بروتون معارفه الأساسية من الانكليزي ميرز (١٨٤٣ - ١٩٠١) وهي المعلومات التي قامت عليها دراسة حول « مهمة النشاط الآلي » (الواردة في مبحثه « مطلع الفجر » le point du jour) . وكان ميرز Meys قد تعاطى الشعر وصنّف كتاباً في « ووردزورث » Wordsworth ثم انتقل من الشعر الى الأبحاث النفسية في فترة متأخرة من حياته . فالتفاصيل المتعلقة بالتبلور النفسي cristalloscopic والهلوسة البصرية التي درسها هرشل Herschel والمعرفة الحديثة التي حلها واظ Watt ، كل

هذه الأمور أخذها بروتون من كتاب ميرز المسمى « الشخصية الانسانية » الصادر بعد وفاته . في هذا الكتاب عن بروتون على سلسلة من الأحداث العجيبة أمكنه الاستعانة بها حتى يحطم الامطار الضيق للتطريات النفسية المتداولة . ولقد جاء ميرز بفهوم للآلية يرتبط بنظريته حول « الذات اللاواعية » وتكيف بروتون مع هذه النظرية أكثر من تكيفه مع نظرية فرويد في اللاشعور . فالذات اللاواعية « Lemoi Subliminale » ضرب من اللاشعور يتمتع بقيمة كبرى ، وهي ، على حد قول ميرز تنطوي على تيار فكري أعمق وأغنى من هذا النسيج المركب المتنعب الذي يؤلف ذاتنا الخارجية وشخصيتنا الواعية .

ولندع الكلام للعالم النفسي تيودور فلورنوا Théodore Flournoy من مدينة جنيف لياخص لنا نظرية ميرز (كان بروتون شديد الإعجاب بأبحاث هذا العالم السويسري حول الوسيطة السيدة هيلين مميت وقد تحدث عنها في كتابه « من بلاد الهند الى كوكب المريخ ») . كتب يقول : « يتألف الفرد » عند ميرز من بنيان فكري ثابت - أو كيان روحي - لا تشكل فيه الذات الواعية إلا جزءاً يسيراً . ولنعهد الى التشبيه المأثور لديه إذ يقول : كما أن الساحة المرئية للضيف الشمسي محدودة جداً وهي متحركة في طرفيها بأشعاعات حقيقية لا ريب فيها لكنها غير مرئية مؤلفة من الأشعة تحت الحمراء وما فوق البنفسجية ، كذلك فإن ذاتنا المألوفة الواعية تشكل جزءاً يسيراً من كياننا الذي يتكيف حسب الظروف الراهنة لوجودنا في الحياة الدنيا ، وهي تقوس في أعماق فرديتنا أو في ذاتنا اللاواعية التي تلك نوعين من المؤهلات النفسية لا تتصرف بها تصرفاً إرادياً . هذه المؤهلات هي من جهة أولى ملكات ونسيعة كانت فيما مضى ملكاً لأسلافنا من فصائل الحيوان ثم فقدتها شخصيتنا الواعية أثناء تطورها .. وهي من جهة ثانية ملكات رفيعة

تنتهي الى بيئة معينة أو الى لون من ألوان الوجود يسمو على الحياة الدنيا ولا يتيح لنا جسماً في وضعه الراهن أن نمارسها ممارسة حرة لكنها تلوح لنا في بعض الأحيان على هيئة ومضات خافتة وفي أحوال «خارقة» تجعل فيها بصيرتنا ، كما تجعل فيها وضوحنا الفكري وقد رتقا على تنبؤ المستقبل وما الى ذلك . لهذا كانت شخصيتنا الحقيقية أو ذاتنا الكاملة المستوفاة (أو بكلمة مختصرة كياناتنا الروحية) أوسع بكثير مما يظهره شعورنا العادي في حال اليقظة ، أي أننا من ناحية أولى نلقي بخدورتنا في صميم أنسجتنا وأعماق وظائفنا العضوية ، ونسهم من ناحية ثانية اسهاماً بعيداً بأمور ننتسب الى عالم علوي يتخطى حدود الأنثروب ، كما يقول ميرز . وهو عالم روحي يعلو هذه الدنيا التي يحفّ بها تأثير الفيزيائيين ، (ولعلك أدركت عند قراءة النص أن برغسون قد جاء بتقسيم مشابه في الفترة ذاتها تقريباً حين ميز بين الذات الاجتماعية والذات العميقة ، وليس من قبيل المصادفة والاتفاق أن تجتذب برغسون بعض الأمنيات التي طمحت اليها الأبحاث الباراسيكولوجية « Parapsychologie . ويرى ميرز meyers أن التوسيم المغناطيسي مثلاً قد يسمح لذاتنا اللاواعية أن تظهر في وجودها الراهن ظهوراً مفاجئاً ومثيراً . وهو لا يتورع في بعض كتاباته من الأخذ بنظريات مسرفة في الجهاز العصبي ، كقوله أن الذات اللاواعية عند المصاب بالفالج انشقي تستطيع أن تعمل عن طريق النصف الأيمن من الدماغ الذي يكون «خاملاً» في الأحوال العادية ، فيصبح آنئذ قادراً على النشاط بسبب تلف النصف الأيسر وهو مركز وظائف الحركة والتفكير التي نفتق بها في حياتنا اليومية . فمزاولة الوظائف الواعية تحجب الذات اللاشعورية وننعمها من إبداء القرائن الخارجية التي ندل على وجودها . ولعلك ترى هنا أن اللاشعور لم يعد أمراً بدائياً متخلفاً ، كما زعمت نظرية جاكسون ، بل ينطوي على « ملكات رفيعة » وبالتالي لم تعد الآلية وصمة تشير الى انحطاط السلوك بل هي ، على العكس من ذلك ،

إشارة تنبئنا أن الجزء الراقي من ذاتنا اللاواعية قد استولى على ناصية الأمور .
لقد حفيت السريالية بهذه الأبحاث النفسية التي أسست قيمة كبرى
على اللاشعور ، وانكبرت على النشاط الواعي ضيق مجاله ، لكنها طرحت
امراً واحداً وهو القاعدة الروحانية المفترضة التي قامت عليها . كان اندره
بروتون مادي النزعة ، أو هو على الأقل تقدير قد آمن بعقيدة احادية moniste
فالحقيقة « السامية » التي تحدث عنها ميرز لا يصح تحديدها خارج نطاق الجسد
بل هي كامنة فيه . وعلمنا ان نسمى اليها وأن نستثيرها ونفجر طاقاتها ونصفي
اليها . وراح اندره بروتون بتلك النزعة « المتارقة » transcendaliste وذلك
التدتين المعهود في عهد الملكة فيكتوريا ، ويصفها بالطيش والعبث . قال :
« لا ثقة لنا ادلاقاً بكل ما يمت الى الروحانية بصلة » وهي التي استطاعت
منذ القرن التاسع عشر ان تشغل حيزاً كبيراً من احساسنا بالأمور الخارقة
وبدون حق . أو بتعبير أدق ، لقد رفضنا رفضاً قاطعاً الاساس الذي أنشئت
عليه ، فلا صلة بين الأحياء والأموات وإن كنا قد اعرنا اهتماماً خاصاً لبعض
الظواهر التي كشفت عنها . فالنزعة الروحانية ، رغم نقطة انطلاقها الخاطئة
والشاذة ، ازاحت الستار عن بعض الطاقات الفكرية العجيبة ذات المرامي
البعيدة التي لا يسعنا اغفالها . ولكي تكون فكرة صحيحة عن موقفنا
المتحفظ في هذا الموضوع ، لك ان تعتبره في منتصف الطريق بين موقف
الشاعر فيكتور هوغو (انظر محاضر جلسات استحضار الارواح في جزيرة
غرنيسي Guernesey عام ١٨٥٥ تقريباً) وموقف الشاعر روبير براونينج
Robert Browning كما يصفه في قصيدته « الوسيط Sludge le médium »
فهناك تناقض تام بين الموقفين (على الأقل في ظاهري الأمر) لكن السريالية
وجدت حلاً لهذا التناقض لأنها حافظت على ما تبقى من قواصل عن طريق

التنويم وطُرحت جانباً المضامين الميتافيزيائية الحاططة التي زُخرت بها حتى ذلك الحين . فالوقف الذي وقفه برونون يتلخص بالحفاظ على الجانب الخارق المعجيب للعملية الروحانية بكل حذافيه ، والسعي الى انكار قاعدته العقائدية . مما يثير لدينا مزيداً من التساؤل .

فلو ان ظواهر التنويم تتمتع بخصائص تجريبية صحيحة ، ولو كان بالامكان اعتبارها وقائع ثابتة لا ينطرق اليها الشك ، لأمكننا قبول التمييز الذي تقدم به برونون بين مجموعة الوقائع من جهة ومجموعة المبادئ الميتافيزيائية من جهة ثانية . والواضح اننا لو طرحنا جانباً تلك « المضامين الميتافيزيائية الحاططة » لما بقي شيء يذكر من ذلك « التواصل عن طريق التنويم » . وربما كنا أميل الى الاعتقاد بان الأسس الحاططة التي يندد بها برونون ليست نظرية فحسب ، بل هي جزء لا يتجزأ من الوقائع التي تدعي تفسيرها ويريد صاحبنا ان يفصلها عنها . فالواقعة هنا متصلة بنظريتها اتصالها بالسبب الحقيقي . وانت تقرني ان ظواهر التنويم كما نقلت اليها من القرن التاسع عشر لم تكن من قبيل المعطيات الخالصة لتجربة علمية « مجردة » عن كل غرض ، بل كانت ثمرة احساس الأمل والرجاء التي مهدت الظروف المناسبة للاعتقاد وتسببت بمحدوث « الوقائع » والرؤى بالذات . وان لا اهتم احداً بالكذب والتدجيل ، لكن « الوقائع » متطابقة مع الفرضيات الروحانية (للقائمين بالتجربة) تطابقاً تاماً ، وهي تحقق رأيهم في خلود الروح تحقيقاً كاملاً ، وبالتالي لا أتردد في اعتبار هذا « التواصل » وهذا « التجسيد المادي » بمثابة إسقاط خيالي لعقيدة راسخة اخذت بها طائفة من المتحمسين . ولا ادل على ذلك من الشهادة الساذجة التي جاءت على لسان ميرز في هذا الموضوع . فقد اكد على ان نقطة انطلاقه كانت رغبته الملحة في الحلول على برهان تجريدي يثبت وجود

« العالم الروحي » . أي أن الأمنية منذ البداية قد استبقت النتيجة وحددت
إبعادها . كذلك روى لنا ميرز مرة حديثاً عاماً جرى بينه وبين هنري
سيدغويك Sidgwick قال فيه : « ان انسّ لا أنس نزهة لنا على ضوء النجوم
السالمة ، سألته فيها متلفها ان كان ثمة اهل يرجى من بعض الظواهر
المرصودة - كعودة الاشباح والارواح وما الى ذلك - في توفير معرفة على
جانب من اليقين حول عالم الغيب ، بعد ان فشلت العقائد والميتافيزياء والالهام
الخدسي في حل الغاز الكون . وتبين لي انه قد فطن الى مثل هذا الاحتمال ،
وبلهجة ثابتة لا يشوبها اي تكلف اشار عليّ ببعض ما تبقى من الأسباب التي
توجب الأمل والرجاء . من تلك الامسية عزم على القيام بتلك الأبحاث .
ولن نكون مسرفين في الرأي اذا وجدنا في ذلك السؤال المتلف ، المصدر
الثابت الذي نجمت عنه كل المظاهر التي اعتبرت ردوداً ايجابية من عالم الغيب .
وكان ميرز قد تناولها في كتابه « ايهامات الوجود » ودار الحديث عنها في
مجلدات كاملة من « تجارب رابطة الأبحاث النفسية » . وهناك وقائع عجيبة من
مصادفات مثيرة ، واهور الشخص الواحد في عدة امكنة وفي الوقت نفسه ،
والاحساس عن بعد telepathic . وتنبؤ المستقبل الخ ... يتعذر فصلها عن
النظرة الميتافيزيقية التي انجبتها واكثرت منها . اما بروتون فإنه يؤمن بإمكان
انتقادها وتفسيرها على نحو اقرب الى « الحقيقة » فتكون من قبيل الشواهد
على وجود واقع اسنى من الحقائق الزائفة لا يوجد في عالم آخر غير مادي بل
في قلب عالمنا . وراى فيها مظهراً من مظاهر تلك الثروة الهائلة التي يزخر بها
عالمنا ، ودليلاً على قوة تفكيره المهتم . وبوسعنا ان نشاء ان نتأكد من
وجودها شريطة ان نجرؤ على القيام بثورة خالصة وان دفاع عاطفي صرف .
في الكتابة الآلية ، كما يقول بروتون لا يتكلم شخص ميت ولا شخص

غريب يستخدم يدها كأداة طليعة، بل هي عفوية التفكير الأصل الذي لا يكون
 حكرأ على الإنسان العتري إنما هو ملك مشترك بين الناس اجمعين . وهذا
 الكلام الذي تتوالى « مساته الدافقة » تحت سطح الشعور هو اثن ما يمكن
 في اعماقنا . ويؤكد بروتون في الوقت نفسه ان هذا الكلام يستطيع الاعراب
 عن الرسالة ذاتها على لسان اي شخص ينطق به . فهو تيار لا يحمل طابعاً
 شخصياً ويتغلغل فيه الشعور الفردي عن مظهره الذاتي ليتقبل كل ما يصل اليه
 من هبات الكون العجيبة الغامضة . وبذلك صاغ بروتون فرضيته الميتافيزائية
 في اطار نظرية تميز بالمادية والسحر . ولقد وجدت انه ما من قيمة تذكر
 لأفعالنا واقوالنا ما لم تخضع لهذا التلقين السحري العجيب . وذلك هو سر
 الجاذبية الشديدة التي يتمتع بها بعض الأفراد ممن جعلوا انفسهم انعكاساً لما
 نعتبره الوجدان الكوني . فكانت تصلهم كلمات من عالم الغيب لم يدر كوا
 معناها بكل حذافيره .. (« دور الوسيط في التنويم ») . ولا يهبط هذا الوحي ،
 كما يقول بروتون ، من تلك الأعالي الغامضة التي وضعها ميرز خلف حدود
 الموت والآثير المادي ، بل يصدر هذا « التلقين » او الاملاء من قلب الوجود
 النابض بالحياة . آتئذ نستطيع الحقيقة الكاملة ان تدرك تعبيرها الأوفى .
 والمعلوم ان هناك تياراً ادبياً معاصراً يفرغ (هو الآخر) نزعاً سحرية لكنها
 باردة لا حماس فيها (فيرى ان الكلام هو الذي يحل محل المتكلم ، وانه يجوز
 على لسانه من تلقاء ذاته) . ويقترب هذا التيار الأدبي من تلك الكتابة الآلية
 التي دعت اليها السريالية بشتى الوسائل والطرق . واغلب الظن ان بروتون
 ما كان ليرضى بهذا اللون من الأدب ما لم يظهر مزيداً من المرارة والامانة
 بالخوارق . والقول بان اللا شعور « افصح او تعبير » ليس معناه اطلاقاً اننا
 نستطيع التوفيق بين فرويد والكتابة الآلية . لأن اللا شعور عند فرويد ،

ليس من قبيل الأفصاح الأعلى صعيد المعجز عن الكلام أي أنه لسان لا بد له
سوى الشارح الذي يجعله ينطق .

في الدراسات الباراسيكولوجية ذات المنابع الروحاني Spirite
انكروبروتون مقاصدها الروحانية ولم يأخذ إلا بمظهرها الخارق Merveilleux
وراح يفسره تفسيراً أخلاقياً أو تركه دون شرح . وما هي طبيعة هذا المظهر
إذا فصل عن الفرضيات المسبقة التي انبثقت عنها ؟ إنه (رغم إيمان بروتون
العميق) لا يعدو كونه وماً أو انعكاساً شعرياً لتخمين خيالي . لقد اقتضت
السريرية على الصور الخارجية التي تقدم بها التراث الروحاني ، كما حفت حفاوة
بالغة بالصور التي خلقتها النفوس الدينية الغابرة عبر التاريخ (من اقنعة بدائية
وغيرها) وكذلك العلوم البائدة مثل التنجيم والكيمياء القديمة والعرافة
وتفسير الأحلام . لقد حفلت السيرية بكل هذه الصور على نحو ساذج أحياناً .
بدلاً من أن تأخذ بالعلم الصحيح الذي يرمت به بسبب ما يمتاز من فعالية
وتأثير ، وفي أغلب الأحيان أخذت في تحليلها على غرار هـ يونج Young
و هـ باشلار Bachelard بغية أن توسع من قدرة الوعي وادرجتها داخل
نوعية متحررة تدعو إلى الأفصاح عن واقع الإنسان بأوصاف تعبير ممكن .
فكانت السيرية أوسع متاحف الخيال ، لأنها لم تقتصر على الدشاشات الفنية
فقط . بل وقف الإنسان المعاصر في هذا المتحف وجهاً لوجه مع صور انتزعت
(بكل معنى الكلمة) من معتقدات قديمة وأخذ يحاورها . وإراد أن يرجع
تلك الصور الأسطورية أو الدينية إلى ذاته أو إلى طاقته الشعرية الأساسية التي
تدعمها الطبيعة أو تؤازرها مؤازرة غامضة ...

لم يكن إذن من قبيل انصافه أن تلتقي السيرية بالأنبياء
الباراسيكولوجية ولقد أثبتنا ، فيما نعتقد ، أن اندره بروتون كان يلتزم
نظرية نفسية كفيلاً بتبرير كل ما تستهجنه السيرية وما تدعيه من آراء

جريئة . فافاحت له الأبحاث الباراسيكولوجية التي قام بها كل من ميرز Meyers
 أوريثه Richet ان يضفي قيمة كبرى على اللاشعور والأعماق النفسية
 والنشاط الآلي . كما جعلته يفض من شأن الشعور الواضح وحدوده الضيقة .
 واخذت هذه النظرية ببعض الطرائق العفوية التطبيقية كما لو كانت خاضعة لسلطة
 قاهرة أو كانت انفتاحاً على الصدفة الموضوعية . ثم ان التطلع الى الاعجاز
 دفع الشاعر الى ان يأخذ نفسه بمزيد من الشدة والقوة ، لان الغاية من الكتابة
 الآلية التي نادى بها بروتون هي التعبير عن حقيقة في غاية الرفع والسمو ،
 فهي تستبعد كل صفة وكل تضامن وخمول . وقلوع على السريالية بعض معالم
 الحماس الديني واضحة كل الوضوح ...

حول هذه النقاط جميعاً لم يقدر لنظرية فرويد العقلانية ان تلقى رضا
 السريالية واستحسانها . اما الأبحاث الباراسيكولوجية ذات الطابع الروحاني
 التي ورتت النزعة السحرية واسرار الافلاطونية الحديثة ، فكانت قيمة بتلبية
 كل ما طمح اليه اندره بروتون ولو اضطر الى دحض بعض عناصرها استناداً
 الى المباديء المادية والثورية التي تمسك بها . وهذا النزاع الشديد الذي قام بين
 التحليل النفسي والنظرية الغيبية عبر تاريخ السريالية بأسره ، قد نجد ما يؤيده
 ويثبت وجوده بصورة مفاجئة في هذه الكلمة التي قاها فرويد ونقلها يونج
 Youn في صيغة التهكم واوردها « سيرته » . قال :

« لا زلت اذكر ما اسرّ الي « فرويد » ذات يوم : « اوصيك ،
 يا صاحبي ، ألا تتغلب اطلاقاً عن النظرية الجنسية فهي بيت القصيد وينبغي ان
 تجعلها عقيدة لك أو ملاذاً ثابت الأركان » . قال لي هذا في كثير من الحرارة
 والحماس كما يفعل الأب الذي يوصي ولده بالمحافظة على الصلوات في اوقاتها .
 فدهشت قليلاً وسألته : « وماذا تعني بالملاذ ؟ وضد من من الأعداء ؟ ..
 فاجابني : « ضد هذه الموجه العارمة من الوسل الأسود الذي قذفت به ... »
 واطرق لحظة ثم اردف قائلاً : « النظرية الغيبية » .

الفهرست

٥	١ - اتجاه النقد
٧	آ - العلاقة النقدية
٣١	ب - الناقد لبوشينزر وقراءة الأسلوب
٧٥	ج - نمو المفكر
٧٧	١ - أسلوب السيرة الذاتية
٩٣	٢ - وليمة تورينو
١٤٧	٣ - المفكر ودائرة التفسير
١٦٣	٢ - سلطان الخيال
١٦٥	آ - بعض المعالم في تاريخ مفهوم الخيال
١٨٥	ب - حول تاريخ السوافل الوهمية
٢٠١	ج - المرض بوصفه محنة من محن الخيال
٢٢٣	د - المحنة الاضغاثية
٢٣٩	٣ - التحليل النفسي والأدب
٢٤١	آ - التحليل النفسي والأدب
٢٧١	ب - « هاملت » و « اوديب »
٣٠٣	ج - « فرويد » و « بيوتون » و « ميرز »

1977/9/2...



أبو عبدو البغل

وزارة الثقافة

سعر النسخة

٧٠٠ ق.م.س. <https://facebook.com/groups/abuaby/> طبع في ١٩٧٦